This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

A 3 9015 00393 588 2
University of Michigan - BUHR

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

EL ARTE EN EL TEATRO.

EL ARTE

EN

EL TEATRO

POR

J. MANJARRÉS,
y de Bofarull

Profesor de Bellas Artes y Director de escena de Teatros.

MANUEL TARAMONA
ABOGADO
CALLE MAYOR, 81
MADRID

BARCELONA.
LIBRERÍA DE JUAN Y ANTONIO BASTINOS, Editores
BOQUERÍA 47, SAN HONORATO 3, BAÑOS NUEVOS 1.
1875.

808.2
M279

Es propiedad.

IMPRENTA DE JAIME JEPÚS,
CALLE PETRITXOL, N.º 10.

Spanish
Garcia
1-17-52
76878
1-25-52 MFP

AL LECTOR.

Esta publicacion es el resultado de estudios especiales hechos sobre la práctica de la direccion de escena, á cuya tarea me hicieron cobrar aficion las lecciones que oí del ilustrado actor D. PEDRO MATE, *y la amistad que me unió un dia con los distinguidos actores D. Cárlos Latorre y D. Joaquin Arjona.*

Su contenido no podrá ménos de interesar así á los que profesan alguna de las artes teatrales, como al público que va al Teatro à disfrutar de las representaciones; desde el Arquitecto que ha de construir el edificio, al último corifeo que guia una comparsa; porque hace referencia así al exterior como al interior del edificio; tratando así de la sala con sus accesorios, como del escenario con sus dependencias; así de la pintura escenográfica, como del mobiliario, vestuario y utensilios; así del drama, de la ópera y del baile, como del personal que figura en las representaciones escénicas; así de las individualidades de este personal, como de las colectividades, representadas por el cuerpo de coros, músicos y figurantes.

Los propietarios de los teatros podràn tambien encontrar aquí nociones especiales para imponer las condicioues relativas al

decoro que á tales establecimientos se debe, á los empresarios que se presentaren para explotarlos; y estos empresarios podràn encontrar á su vez una guia para dirigirse en su empresa, à fin de que pueda llenarse cumplidamente el servicio de la escena, imponiendo las obligaciones convenientes á cada una de las personas que para organizar este servicio deben contratar.

Me ha movido á publicar esta obrita, el mayor decoro del Teatro; considerando, que si en la actualidad el Teatro no instruye al público, bien puede hacerse lo posible para que el público dé lecciones al Teatro, á fin de que este no se hunda en el fàrrago de decoraciones, muebles y trajes de relumbron, y en el irrazonado capricho vasallo de la Moda, caso que no en el lodo de gracias y chistes de mal género.

Por último, para no desmayar en mi propósito, necesito la benevolencia del público en gracia de la buena intencion que llevo de contribuir al lustre del Teatro, el cual merece la consideracion de uno de los elementos mas importantes y trascendentales para la cultura de un pueblo.

J. M.

INTRODUCCION.

RAZON DEL NOMBRE. IMPORTANCIA ARTÍSTICA DEL TEATRO. CONSIDERACION QUE EL TEATRO MERECE.

¿Por qué *Teatro* y no *Coliseo* para nombrar el edificio en donde se verifican las representaciones escénicas? Indudablemente es porque el orígen de la palabra *Coliseo* tiene ménos que ver con la clase de representaciones que en el dia se dan en los escenarios, que con la Gimnástica. Con efecto, en la antigua Roma, dióse el nombre de *Coloseum* al anfiteatro Flavio, ó por razon de sus extraordinarias dimensiones, ó porque contiguo á él estuvo la estátua *colosal* de Neron. Este anfiteatro (ó *doble Teatro*, pues tuvo la planta oval) solo sirvió para luchas de gladiadores, combates de animales y otros espectáculos de esta naturaleza, de doloroso recuerdo muchos de ellos para la religion cristiana, pues en

aquella arena fueron entregados aquellos creyentes confesores de Jesucristo á la voracidad de las fieras. Es verdad que el mucho uso que en el mundo artístico se ha hecho figuradamente de la palabra *Teatro*, para distinguir el género de poesía que en el Edificio-teatro debe tener su complemento y manifestarse al concurrente con la forma que al efecto conviene, puede haber quitado á la palabra el carácter figurado y pasádola á la jurisdiccion del lenguaje propio; no obstante, lo limitado de la significacion de ella en sentido figurado, hace que la acepcion en sentido propio no pierda la importancia que tiene; debiendo ser admitida en nuestra obra como nombre genérico de *todo edificio en el cual se dan representaciones escénicas.* En esta acepcion usaremos la palabra *Teatro* en adelante.

No puede hablarse más concretamente del Arte en su generalidad que fijando la atencion en todas las maneras que este tiene de producirse en el Teatro. En el Teatro están combinadas todas las formas que el Arte reviste, así la *literaria*, como la *tónica* y como la *plástica,* ausiliándose mutua y recíprocamente para alcanzar de comun acuerdo y por distintos medios el objeto, y obtener todos los resultados que del Arte pueden y deben esperarse. En vano se

empeñará el arte tónico en sobresalir si no estuviere secundado por el literario no ménos que por el plástico; en vano el poeta pretenderá alcanzar un éxito completamente satisfactorio si el actor y el pintor carecieren de cualidades para contribuir eficazmente á ello; y mal se empeñaran la Pintura y la Escultura en sostenerse en aquel local si no se hallaren motivadas por la Poesía ó por la Música. En cuanto al arquitecto, debe decirse que tiene bastante que hacer con proporcionar una localidad propia y conveniente para colocar al espectador-oyente en disposicion de poder apreciar todo lo que el Arte puede exponer á nuestros sentidos. Por otra parte al arquitecto, mejor qué á ningun otro artista, toca tener á su cargo la direccion escénica de un teatro. En su dia desarrollaremos esta idea.

El Teatro bajo el punto de vista que acaba de indicarse, merece una consideracion muy elevada en la Sociedad; de manera que si la primera idea del Edificio-teatro ha sido el carro de los histriones que recorria las calles de las antiguas ciudades de Grecia y de Roma; si perdida la civilizacion antigua se verificó la restauracion con el tablado adosado á la Iglesia para la representacion de los llamados *Misterios;* en su secularizacion puede no haber renunciado á la idea originaria de instruir con ejemplos

y con palabras. Por esto puede muy bien decirse, que despues de la Iglesia, no se hallará otro elemento más poderoso ni mejor que el Teatro para dar al pueblo moralidad é instruccion so pretexto de recreo. El *utile dulci*, con efecto, en ningun sitio puede obrar con mayor ni más poderosa actividad que donde se dan representaciones en las cuales las artes particulares, todas de consuno, sin la pretension de querer alcanzar la identidad con la realidad, llegan á constituir un mundo especial, en cuya produccion el Genio humano puede desplegar toda su potencia, el Arte poner en práctica todas sus teorías, y el sentimiento encontrar todo el alimento necesario para purificarse, educarse y formarse un gusto delicado, sin enervamiento de las fuerzas viriles de la Sociedad y con interes del todo contemplativo, que perfeccionando la naturaleza moral del hombre le haga á éste mejor; porque no por mandatos y prescripciones conminatorias debe hacerse bueno y obediente al ciudadano, sino por conviccion; resultando de este perfeccionamiento individual, la perfeccion de la Sociedad. Si la representacion declamada puede enaltecer las virtudes morales ó las cívicas, si puede echarnos en cara nuestros defectos y nuestras ridiculeces; la Música puede purificar nuestro sentimiento, ya que es el solo

placer de los sentidos, como muy acertadamente dijo el inglés Addisson, del cual no puede el vicio abusar; y el Baile puede hacernos conocer la gracia de que pueden ser susceptibles nuestros transportes de alegría, siendo la idealizacion de todos los movimientos del cuerpo necesarios para la expresion plástica de ciertos movimientos del alma. Ni deberá de parecer tan fuera de razon decir, que en el trino carácter de la representacion teatral existen los tres carácteres que el estudio artístico generalmente considerado puede afectar, á saber: el *grande,* el *ideal propio* y el de *efecto.* Esta idea necesita más propio, oportuno y especial desarrollo. No quedará por ser presentado.

Dígase muy enhorabuena que del Teatro se ha abusado, y se continua abusando; que del Teatro sale el hombre con corta diferencia tal como habrá entrado; ¿pero porque existe el abuso, ha de negarse el resultado del buen uso? ¿Y de qué no abusa el hombre? ¿Y cómo no ser mas susceptible de abuso lo que es mas trascendental?

En cuanto á la idea de que en el Teatro nada se aprende, no hay que admitirla á oidos tapados; porque tambien hay quienes dicen, y no es fácil negarlo, que el Teatro es, de las diversiones públicas, la mas culta; y que si no corrije, es suscepti-

ble de ser una escuela de buen gusto, un mostruario de buenos modales, y una clase práctica de lenguage castizo. Ello es que el hombre que en una representacion escénica de declamacion, por ejemplo, ve retratadas y ridiculizadas las flaquezas humanas, algo ha de sentir en su consecuencia que le impulse, cuándo menos, á conocerse.

El Teatro entre los griegos y los romanos de la Edad antigua, fué un medio para difundir la civilizacion; y fué un deber de conciencia asistir á las representaciones escénicas (juegos escénicos), pues la Religion lo prescribió. Los sacerdotes tuvieron en la Antigüedad asientos privilegiados, y el pueblo asistió á aquellas representaciones invitado por los poderes públicos. Los Misterios que se representaron en las catedrales durante la Edad media, pueden probar que tambien creyó la Iglesia en lo trascendental de las representaciones escénicas, para dar á conocer las verdades de la Religion, cuando el pueblo no sabia leer.

Se dirá que las creencias materialistas de la civilizacion antigua podian fácilmente admitir el íntimo consorcio entre el Templo y el Teatro; pero las creencias de la Edad moderna, por espiritualistas que sean, no rechazan la forma material, ni puede esta ser un inconveniente para ellas, ni mucho

menos un obstáculo insuperable para su propagacion; que al cabo no se hallan en tan poca armonia por disposicion del Altísimo, el espíritu y la matería, el cuerpo y el alma; en virtud de cuya armonia el hombre aprende á armonizar lo ideal con lo real, lo temporal con lo eterno; creyendo en el grande Artista, Dios, y contemplando su obra artística, el Universo.

En todas estas consideraciones está fundado el decoro que debe observarse en el Teatro, y la circunspeccion que debe guardar el que asiste á las representaciones escénicas: asi como la proteccion que los gobiernos deben dispensar á esta clase de representaciones. Y muy especialmente puede de tales consideraciones deducirse la conveniencia, y aun la necesidad, de que el Teatro sea un edificio digno de lo trascendental de la mision que le está encomendada.

HISTORIA DEL EDIFICIO-TEATRO.

El orígen del arte escénico se pierde en la oscuridad de los tiempos. Sin ir mas allá de la civilizacion egipcia, encuéntranse los sacerdotes de Isis y de Osiris conservando el entusiasmo religioso y las creencias del pueblo por medio de ritos, ceremonias y escenas sagradas. Pero Egipto no ofrece la menor nocion del Teatro material, del edificio especialmente destinado al arte escénico. Es menester llegar á la historia de Grecia para hallar la primitiva forma que hubo de darse á semejante edificio.

Los primeros teatros, dice el crítico italiano Milizia, no debieron ser otra cosa mas que cuatro tablas colocadas entre árboles, cuyas ramas hubieron de limitar y aun recuadrar la escena, delante de la cual hubieron de situarse los espectadores, de pié ó sentados en el suelo. Ello es que la palabra *escena*

pieza drámatica del poeta Pratinas que se verificaba en el teatro de Atenas, hundióse la graderia bajo el peso de la multitud de espectadores que habia asistido; habiéndose tenido que lamentar muchas desgracias. Este funesto accidente obligó á los atenienses á construir con la debida solidez un edificio á próposito.

Agatarco de concierto con el poeta Eschylo edificó en Atenas un teatro en la ladera de una colina vecina, que miraba al Norte, aprovechando la pendiente del terreno para los espectadores, los cuales (segun es de suponer) presenciaban la representacion, de pié, al propio tiempo que quedaban al aire libre, ya que no se dió techo al edificio. Tal fué el tipo primitivo del edificio-teatro.

El mismo poeta Eschylo perfeccionó la representacion de la Tragedia dando á los actores verdaderos y propios antifaces, un traje holgado y rozagante, y sobre todo mucho mas decente que el que hasta aquella época habian usado; y un calzado llamado *cothurno* que daba mayor estatura al actor: á todo lo cual añadió un decorado escénico propio, valiéndose de pintores y de maquinistas especiales.

En 450 antes de J. C. fué cuando se construyó el primer teatro de piedra. Fueron los atenienses los que llevaron acabo esta empresa; dando al edi-

ficio el nombre titular de Baco á cuya divinidad fué dedicado. Edificóse segun el proyecto del artista Philon; no habiéndose terminado hasta mucho tiempo más tarde, por órden del rey del Ponto Ariobarzanes. La escena era de mármol, y su decoracion arquitectónica, magnífica. Poco tiempo despues fué imitada esta construccion no solo en la Grecia propia, sino tambien en la Grande Grecia y demas regiones donde los griegos tuvieron colonias, como lo atestiguan las ruinas de tales construcciones, existentes en Esparta, Argos, Pola y otras ciudades; siendo de notar, que cuando no pudo haberse terreno en declive, la gradería fué construida sobre un macizo de piedra: ejemplo de lo cual es el teatro de Thorisco una de las ciudades de Atica.

Que en estos teatros de nueva construccion los espectadores estuvieron tambien al aire libre, es indudable, no existiendo, como no existe, dato alguno para suponer que se extendiese en la parte superior de la gradería el toldo de que han hablado algunos, para preservar á los espectadores del sol y de la lluvia.

El espacio que quedaba al pié de la gradería llamábase *orquestra*, de un verbo griego que vale *danzar*, y era el sitio donde se verificaban las danzas. En medio de este espacio elevábase una ara (thi-

mele) en la cual se celebraba un sacrificio en honor de Baco antes de principiar el espectáculo.

La escena tenia poca profundidad, y era suficientemente elevada para que los *coreutas* no sofocasen la voz de los actores: era un poco más ancha que la orquestra, tenia la forma rectangular, y su fachada se presentaba decorada con columnas y estátuas. El muro que cerraba el foro tenia tres puertas, la del centro, mayor que las restantes, era llamada *basilea*, esto es, *real,* y tenia á su derecha una especie de obelisco dedicado á Júpiter Agnates: la de la izquierda de la escena representaba la puerta de una casa particular; y la del lado opuesto, figuraba la boca de una caverna. En cada uno de los costados de la escena habia otras puertas para el servicio de esta, y por ellas bajaban los coreutas á la orquestra.

El decorado de las escenas griegas consistió en bastidores triangulares con distinta perspectiva en cada cara, los cuales giraban sobre un eje ó quicio: mientras habia otros cuadros pintados que se colocaban en el fondo del proscenio. Sábese que la escena del Teatro de Atenas tuvo un encargado de la maquinaria.

La escena no quedó nunca oculta á la vista del público; y ni siquiera conocieron los griegos lo que puede llamarse *telon de boca*.

Pretende el arquitecto romano Vitrubio, que para dar mayor sonoridad á los teatros, se colocaron una ó más serie de vasos de cobre de grandes dimensiones y de forma especial debajo de los asientos; pero nada ha venido á confirmar semejante práctica.

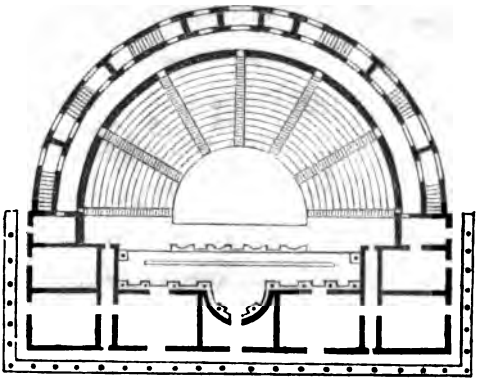
Los griegos dieron el nombre de *Odeon*, de un verbo griego que vale *canto*, á un Teatro destinado á la Música. El más notable edificio de este género fué el que Pericles mandó construir en Atenas, á mediados del siglo v antes de J. C, junto al teatro de Baco que anteriormente queda mencionado. Este Teatro fué circular; la escena ocupaba un segmento del círculo: tenia cubierta; estando construido su techo con los maderos de los buques apresados á los persas, y afectando una forma que dió motivo á Plutarco para decir, que era semejante á la tienda de Xerxes. Este Odeon sirvió de tipo á los que se construyeron en otras ciudades; y alguna que otra vez, como en Catania, estuvieron unidos á los grandes teatros por medio de una galería, sin duda por razon del objeto que tuvieron. Fué este la celebracion de los conciertos musicales, y los ensayos de ellos, así como los que de sus composiciones querian hacer los poetas antes de darlas al público.

La civilizacion griega pasó al poder de los romanos, segun la Historia nos dice; y animados como estuvieron estos del espíritu etrusco, que no pudo ser otro que el primitivo griego, continuaron empleando el medio de civilizacion que el Teatro proporcionaba; y por lo mismo introdujeron algunas modificaciones en las formas del edificio.

Desde muy antiguo los romanos tomaron de los griegos los Juegos escénicos, empleándolos con objeto religioso, civil y político á la vez: sin embargo, pasáronse bastantes años ejecutando tales juegos en tablados de quita y pon, qne se levantaban en el Circo. En el siglo II antes de J. C. trataron de edificar un Teatro de piedra, al cual dieron como los griegos, la forma de hemiciclo con asientos, contra la primitiva costumbre griega; pero la oposicion que encontró la idea, retardó la construccion. Al realizarla no fueron en busca de terrenos en declive ó laderas de montañas, sino que edificaron la gradería apoyada en galerías y pórticos: dieron mayores dimensiones á la orquestra, y mayor profundidad y menor elevacion á la escena que los griegos. El teatro de Herculano puede servir de muestra y dar razon de las distintas partes de que un teatro constaba.

La gradería en hemiciclo donde estaban los asien-

tos constituia la *cavea:* cada tres ó cuatro gradas



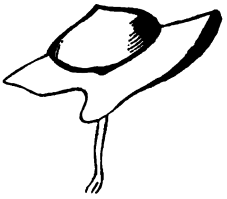
Teatro de Herculano.

con asientos tenian un pasillo, y constituian lo que se llamaba *præcinctiones;* y á estos pasillos se entraba por unas puertas que tenian salida á galerías exteriores. Tales gradas se comunicaban por medio de escaleras convergentes hácia el centro de la orquestra; y el espacio comprendido entre una y otra escalera formaba la que se llamaba *cuneus*. Las gradas llevaban una numeracion que partia desde la orquestra. Hasta la época del emperador Calígula (año 37 de J. C.) no fué permitido colocar almohadones y tapices en los asientos. Los espectadores podian dirigirse á sus respectivas localidades guiados por las llamadas *tessera theatralis*, especie de tarjas de distintas formas y materiales que indicaban tambien la obra dramática que se ejecutaba.

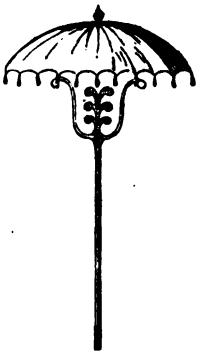
Los *dessignatores* (*acomodadores*, como decimos en el dia) ayudaban á los poco prácticos, á hallar sus respectivas localidades.

Tessera theatralis metálica. (Descubierta en las ruinas de Pompeya.)

Antes de Octavio Augusto no hubo asientos de distincion ú honoríficos; pero en la época de este emperador parece que fué destinada parte de la orquestra para los senadores, y las primeras gradas de las *caveas* para los caballeros; las que seguian inmediatamente las ocuparon las familias ilustres; las restantes fueron ocupadas por el pueblo: solo la *summa cavea*, como si se dijera, la *cazuela* estaba destinada para la plebe. Para los magistrados que presidian la representacion hubo palcos (*tribunalia*) en cada uno de los extremos del hemiciclo. Este carecia de techo, como el de los teatros griegos: las representaciones se daban tambien de dia como en Grecia; y estas circunstancias explican el uso del sombrero te-



Sombrero tesalio. (Pintura antigua.)



Parasol. (Pintura antigua.)

salio, del *cucullus* y de la *umbella* que hacian los espectadores para resguardarse del aire y de los rayos del Sol. Sin embargo, hubo una época en que se extendió en la parte superior de la gradería un toldo de color de púrpura adornado con dibujos.

El aspecto exterior del edificio, correspondia perfectamente á la disposicion interior; acusándose los distintos pisos por medio de las galerías, las cuales estaban decoradas con arcadas, columnas, estátuas, etc., etc. Los teatros de Pompeya, el de Balbo y el de Marcelo que existieron en Roma, atestiguan esta disposicion arquitectónica; corroborando la correspondencia entre el aspecto exterior y la disposicion interior, varios tros edificios del mismo género que existen en algunas ciudades de Europa que estuvieron bajo el poder de Roma.

La capacidad de estos teatros fué extraordinaria: el de Marcelo podia contener gran número de personas. La imaginacion se pierde en mil conjeturas acerça de las circunstancias acústicas de unos edificios de tan colosales dimensiones: la existencia de los vasos de cobre ó de barro cocido, de que habla Vitrubio, no puede admitirse más que como una suposicion intencional de este artista romano para obtener los resultados que eran de dese-

[illegible] existencia queda [illegible] respecto de la posibili- [illegible] los actores puede ase- [illegible] para la representacion se [illegible] de que luego se hablará, [illegible] en una disposicion algo [illegible] griegos. [illegible] enumeracion.

[illegible] relativas á la musica de [illegible] de la antigüedad nos condu- [illegible] de la caracterizacion escénica, tanto [illegible] respecta al actor, como á la parte del [illegible] donde la representacion se verificaba, en [illegible] á la escena, ó escenario, como en la [illegible] se dice.

Si el actor griego llevó un traje especial y una [illegible] característica para representar en el [illegible], y además para la tragedia calzó un alto co- [illegible] el actor romano como formado segun la [illegible] del griego, hubo de hacer otro tanto, y aña- [illegible] como calzado propio de la co- [illegible] que muy especialmente cultivaron [illegible] romanos. Tales mascarillas hubieron de

[illegible] comun fué el *cothurnos*, calzado comun usa- [illegible] Antigüedad, con el *cothurnos* usado entre

ser sumamente ligeras: hubieron de ser de tela encerada, de pellejo resecado, de corcho quizá, pero

Actor de la época romana.
Pint. ant. Museo borbónica. Nápoles.

no cabe duda que cubrieron mucha parte de la cabeza, si no toda. Hubo tres clases de ellas, porque

ellos para la representacion de la Tragedia: el primero fué un calzado á manera de bota ó borceguí, que introdujeron los cazadores con el objeto de resguardar las piernas: el segundo fué un calzado con suela sumamente gruesa para elevar la estatura del actor, y dar idea por este medio de la grandeza de los héroes, que eran los

eran tres los géneros en que el arte dramático se dividió, especialmente entre los romanos, á saber: las *trágicas*, las *cómicas* y las *satíricas*, todas caracterízadas de la manera más natural, propia y conveniente, para la tragedia, para la comedia y para

únicos personajes que se consideraban propios de la Tragedia. Y debió de parecer oportuno ocultar este medio material para produel conveniente efecto artístico, supuesto que quedaba siempre oculto por la túnica; la cual era siempre muy larga y rozagante á fin de responder á semejante objeto. Esto no obstante en Villa Albani existe un bajo relieve que representa una compañia de actores, y hay una figura que deja descubiertos los piés calzados

Coturno teatral.
(Bajo relieve antiguo de la quinta Albani.)

con el coturno teatral; pero debemos hacernos cargo de que allí fué menester caracterizar al actor trágico, y de ningun modo mejor pudo hacerse que empleando semejante expediente.

las atellanas, que venian á ser lo que nuestros sainetes. El cabello, el vello del rostro en las mascarillas varoniles, el peinado, las joyas, y dijes en las mugeriles, todo estaba representado del modo más conveniente. De cada una de estas tres clases hubo distintos tipos, de modo que al decir de algun arqueólogo, no fué menor de veinticinco el número de los tipos que hubo de mascarillas trágicas, ni menor de cuarenta y tres el de los que hubo de las

Cómica.

Trájica.

Personaje mudo.

cómicas; existiendo algunas para los personajes que no hablaban, por cuya razon tenian la boca enteramente cerrada. La movilidad de la fisonomía fué lo que no existió: es que el actor romano, del mismo modo que el griego, no fueron como en la Edad moderna el individuo tal ó cual que representaba tal ó cual personaje más ó ménos bien caracterizado; sino simplemente fueron la máquina motriz de un envoltorio construido segun los ras-

gos especiales de tal ó cual personaje histórico ó

Actor de la corte de Felipe IV de España.
(Velazquez pint. Museo Real de Madrid.)

fabuloso. Poco hubo de importarle al espectador el sér que movia aquel envoltorio, ya que admitió de buen grado, que fuesen hombres los que representasen los papeles de mujer; que en una época dada, el que representaba un papel fuese distinto del que le recitaba ó declamaba: y si se tuviere en cu enta

la dificultad que pudo haber en obtener entera conformidad entre las actitudes y ademanes y la declamacion, así como la falta de expresion de la fisonomía, esto es, del gesto propiamente dicho, haremos algunas indicaciones para responder á las ob-

Ensayo de una pieza dramática en la Antigüedad.
(Pint. ant. Mus. Borbnòico: Nápoles.)

servaciones que sobre ello se hicieren, y son: que la declamacion estuvo sugeta á un canto, y á un compas, y fué acompañada por una música melódica; y que las extraordinarias dimensiones de los Teatros hacian inútil toda gesticulacion expresiva en la fisonomía.

El escenario medía dos veces el diámetro de la orquestra, levantándose del plan terreno de ella á

una altura equivalente, con corta diferencia, á la que se dá á las tablas sobre el área del patio en los teatros modernos. La boca del escenario estaba decorada con suntuosidad: el foro ó fondo tenia un muro en el cual habia tres puertas abiertas como en los teatros griegos: una, espaciosa y ricamente decorada en el centro (*valva regia*) y dos inferiores, una á la derecha y otra á la izquierda de ella (*hospitales*). Este fondo del escenario estaba adornado con estátuas, constituyendo una decoracion escénica, fija. Usáronse bastidores pintados que se movian por dos distintos sistemas: ó fueron prismas triangulares que giraban sobre un eje (*versátiles*); ó fueron apliques correderos que se retiraban para dejar descubiertos los que los seguian.

El repertorio de decoraciones hubo de ser entonces muy reducido: para la Tragedia hubo decoraciones representando pórticos de templos ó de palacios, ó campos de batalla, ó muros de ciudad: para la Comedia, fachadas de casas particulares, nunca el interior de ellas, una calle, una plaza: y para las satíricas se representaron bosques, cavernas, en una palabra, todo lo que puede presentarse en un paisaje.

El escenario estuvo dividido en *pulpitum*, especie de tablado en donde se colocaban los cantantes y

los músicos: seguia el *proscenium* que era el sitio en donde los actores declamaban; el *postcenium*, situado detrás del muro que cerraba el foro, donde los actores se disfrazaban; el *episcenium*, que era lo que en el dia corresponde al *telar;* y el *hypos-cenium* que era lo que llamamos el *foso*. Estas distintas partes tuvieron varias piezas para el servicio de la escena, con máquinas apropósito para imitar el trueno y el rayo, verificar los vuelos y las apariciones; citándose algunas cuyo uso nos es casi desconocido. Los cambios de decoracion no se hicieron jamás á vista, y la escena se cubrió con el *auleum* ó *siparium* (*telon de boca*), que fué un tapiz ó un lienzo pintado ó artísticamente bordado, que subia del *kyposcenium* en la parte anterior del *proscenium,* al contrario de lo que sucede en el dia, ya que se deja caer el telon de boca.

Tal es, en resúmen, lo que fué el edificio Teatro en la Edad antigua.

La invasion de las tribus germánicas en el imperio romano, y la relajacion de costumbres acabaron con las representaciones escénicas; y si no hubo poetas que se dedicaran al arte dramático, tampoco hubo necesidad de edificios donde pudiesen ser representadas sus composiciones. Los espectáculos

[illegible] en la barbarie de los pri-
[illegible] y la sensualidad puso
[illegible] Ante [illegible] de farsantes enha-
[illegible] de [illegible] sin carácter alguno,
[illegible] por la Iglesia y per-
[illegible] por los concilios las representaciones que
[illegible] por escenario tablados de quita y pon,
[illegible] más ó menos harapos. Donde se colo-
[illegible] compañía, que trashumaba desde una á otra
[illegible] para ganar la subsistencia.

[illegible] quiera que fuese, ya con el objeto de mo-
[illegible] el arte dramatico, ó bien conociendo la im-
[illegible] de tan poderoso medio de introducir la
[illegible] en las masas del pueblo, viéronse apa-
[illegible] representaciones dramáticas en el Santua-
[illegible], mezclandose con las funciones del
[illegible] fué entonces el que ajustó á los ac-
[illegible] acontecimientos así entre sus mismos indivi-
[illegible] que entre los seglares. La inten-
[illegible] memoria de los santos puede en
[illegible] las ridiculeces artísticas que
[illegible] pueblo: pero semejante intencion
[illegible] para [illegible] semejante costumbre. Con
[illegible], en el siglo [illegible] las representaciones dramáti-
[illegible] proscritas [illegible] templo cristiano por los
[illegible] por los escritos.

El arte dramático no abandonó por esto los asuntos religiosos, y apareció de nuevo en las calles y en las plazas el tablado de quita y pon, los tapices y paños más ó ménos raidos encuadrando aquel escenario, y sirviendo de sala el área de aquellas plazas y de aquellas calles.

Con el tiempo fueron tratados por los poetas que el movimiento literario de la época abortara, asuntos profanos más ó ménos fabulosos. La mayor ilustracion dispertó más adelante á los verdaderos genios; pero aun á fines del siglo xv las producciones de Angel Policiano y de Ariosto, de Bibiena, de Machiavelo y de otros fueron representadas en escenarios que se desarmaban fácilmente; no dejando de su efímera existencia más que el recuerdo de la fecha en que habian aparecido.

No fueron las calles y las plazas los únicos sitios donde se montaron tales escenarios, sino que tambien sirvieron para el caso los salones y patios de los castillos y de las moradas de los poderosos: y esta costumbre hubo de perpetuarse hasta el siglo xvi. Déjase entender que el decorado hubo de ser entonces tanto más espléndido y suntuoso, cuanto mayor hubo de ser la importancia que á la representacion se diera por parte de los señores en cuya morada se verificara.

En 1514 se levantó en Roma un verdadero teatro de madera afectando la forma que esta clase de edificios habian tenido en la Antigüedad; empleando decoraciones pintadas y movibles; todo bajo la direccion de Baltasar Peruzzi artista emprendedor: y este hecho fué imitado en algunas otras ciudades importantes de Italia, y aun de los demas países de Europa. Si en las calles y en las plazas se dió á los teatros de madera una forma que remedaba á los de la Antigüedad; en los salones y patios de los palacios levantábase el escenario en uno de los lados del paralelógramo, y el sitio restante quedaba para los espectadores, los cuales se sentaban en sendas sillas: en las galerías altas que tales patios solian tener, colocábanse tambien asientos privilegiados. Cuando tales galerías no existian, construíanse apropósito, aunque dándolas siempre una línea curva. Así lo atestiguan dibujos de la época.

El primer teatro apropósito para las representaciones dramáticas que se ha construido en Europa en los tiempos modernos conservando las tradicciones antiguas, y con entera independencia de todo otro edificio, ha sido obra del arquitecto Palladio. Construyóle de madera en Venecia, año de 1565, á costa de la célebre compañía de la *Calza,* reunion de hidalgos venecianos que se asociaban para vivir

alegremente, celebrando fiestas de todo género. El objeto de esta construccion fué representar una composicion drámatica títulada, *Antigona*, obra del conde de Montevicentino. Nasari dice que la pintura decorativa fué debida al pincel de Federico Zuccari, y consistió en doce grandes cuadros colocados en la fachada del escenario imitando bajos-relieves antiguos. Este teatro hubo de costar grandes afanes y sinsabores al arquitecto, segun este mismo lo manifestó en una carta á un amigo suyo. Aunque este teatro no fué deshecho despues de la serie de representaciones á que se le destinó; fué destruido algunos años más tarde por un incendio.

Parece que el arquitecto Serlio tambien construyó un teatro por el tipo de los antiguos. Levantóle en Vicenza en el patio del palacio Porro. El tablado del escenario tuvo declive, terminando hácia la sala con un plano horizontal: dicha sala tenia los asientos formando una galería en anfiteatro. El autor dió muestras de quedar satisfecho de esta disposicion, considerándola cómoda y de grande efecto.

Al ya citado arquitecto Palladio hubo de caberle la gloria de construir el primer teatro de piedra con carácter monumental que ha producido la Edad moderna. En la misma ciudad de Vicenza fué

donde hubo de levantarse de los cimientos semejante edificio. En este trató Palladio, segun él mismo indica, de conciliar en lo posible la aplicacion de las reglas de Vitrubio con las necesidades de la época, del lugar y del espacio. Sacando partido de la escasez de este espacio, introdujo una innovacion de las mas felices en la forma de la sala, pues en lugar del semicírculo empleado hasta entonces, adoptó la elipse, cortada por el eje mayor; forma recomendable bajo muchos conceptos, muy especialmente para la declamacion. Palladio murió mientras se abrian las zanjas para los cimientos; y la construccion continuó bajo la direccion de su hijo; terminándose la obra en 1585, en cuyo año se estrenó el edificio con la memorable representacion de la trajedia de Sofocles, titulada *Edipo rey*, que se puso en escena al estilo antiguo, con coros y música. Este teatro es el mas antiguo de Europa, siendo notable respecto de su construccion, de su forma y de su decoracion arquitectónica.

Desde entonces se levantaron en Italia algunos teatros, tambien notables: no asi en el resto de Europa, no habiéndose pensado en erigir edificios del todo independientes para las representaciones dramáticas, hasta principios del siglo XVII; continuando la construccion de escenarios en los salones y

patios de otros edificios; y quedando la sala de los espectadores, rectangular, aun cuando era curvilínea la galería. Y no pudo menos de ser asi, ya que á pesar de la proteccion que los príncipes y poderosos dispensaban á los poetas, las compañías de cómicos apenas contaban con recursos para sostenerse; contentándose el pueblo con barracones temporales, porque el precio que hubiera tenido que pagar por aquel recreo, con ser este de los mas cultos, no hubiera estado á sus alcances. Por otra parte ni los poderosos, tales como el emperador de Alemania, el elector de Baviera, y algunos otros príncipes de Europa que tenian compañías asalariadas, ni las corporaciones literarias que habian dado gran desarrollo al arte dramático, tampoco tuvieron un teatro permanente como el de Vicenza: solo treinta años despues de construido este, es decir, en 1618, Ranucio Farnesio, duque de Parma, príncipe faustoso, mandó edificar un teatro en una parte del terreno que ocupaba su palacio, encargando la obra á su arquitecto Juan Bautista Aleotti, el cual tuvo la pretension de dejar eclipsado el genio de Palladio, dando mayores dimensiones al edificio.

El teatro de Aleotti conservó las formas antiguas; pero la longitud que tuvo la sala hizo que al poco

tiempo se abandonase: y aunque no fué derribado por razon de sus dimensiones y de su coste, sin embargo alli quedó para dejar marcada en la historia del Arte la última tentativa de la restauracion de las formas antiguas.

Es menester llegar á la invencion del drama lírico para hallar la revolucion que hubo de verificarse en las formas del Teatro moderno.

Con efecto: la invencion de la Opera, introduciendo una innovacion en la sociedad culta, exijió condiciones especiales en los teatros. Cuando á principios del siglo XVII se inauguró la Opera en Toscana, extendiéndose por toda Italia, las representaciones se verificaron mas consecutivamente unas de otras; concurrió á ellas mayor número de personas; y ya fué menester no solo construir teatros estables, sino darles mayores dimensiones que las que se habian dado á los que hasta entonces se habian construido, á mas de condiciones especiales para la espectacion y audicion convenientes. De aqui la introduccion de la curva elíptica y de distintas galerías sobrepuestas, subdivididas en camarillas ó palcos, innovacion que debió de hacerse por primera vez en Venecia durante el año 1639.

El carácter de estas nuevas formas, adoptadas en los demás paises de Europa, no dejó de sentir in-

fluencias marcadas de los sitios donde los respectivos pueblos habian tenido la costumbre de asistir á las representaciones dramáticas. Si en Italia habian sido las formas de los teatros de la Antigüedad lo que pudo preocupar la atencion de los arquitectos; en España fueron los corrales, en Francia los trinquetes, en Alemania los picaderos, y en Inglaterra los circos para los combates de osos y riñas de gallos, porque en tales sitios fué donde se levantaron escenarios y se dispusieron salas para que el pueblo pudiese saborear las bellezas de la poesía popular: de manera que si fuéramos á examinar con detencion las formas de los primeros teatros que desde el siglo XVII se han construido en los distintos paises que hemos citado, no dejarian de encontrarse reminiscencias de tales sitios donde plantaron los cómicos los tablados, y colgaron los tapices y cortinages para ofrecer un escenario en que verificar las representaciones dramáticas.

Veamos, pues, el curso que ha seguido la construccion de teatros en Italia, en España, en Francia, en Alemania y en Inglaterra, no tanto para dejar comprobado lo que acabamos de decir, cuanto para ilustrar la materia con el mayor número de datos posible.

ITALIA.

Luego que por vulgarizacion de la Opera quedó reformado el edificio Teatro de la manera que se hizo en Venecia, ideáronse toda clase de formas para las salas. En esta misma ciudad se abandonó desde luego la forma semicircular del teatro de la Antigüedad, para extender mas los costados, cerrándolos mas ó menos hácia el escenario; y mas adelante, con el objeto de disminuir la distancia que mediaba entre este y el seno ó fondo de la sala, se creyó conveniente comprimir la curva, aunque conservando la anchura, y cerrando cuanto fué posible la boca del escenario. Esta fué la forma que se dió á los teatros *San Casiano* y *San Juan Crisóstomo* de Venecia; forma que prevaleció en Italia hasta la primera mitad del siglo XVIII, aunque no sin tener gran número de adversarios.

Para obviar el principal inconveniente de esta curva y favorecer la espectacion, el arquitecto Andrés Seghezzi, discípulo de Brizzio y de Dantone, ideó una nueva disposicion, que apoyó Algaroti con su autoridad, y fué muy generalmente aceptada.

Segun este sistema, los palcos de cada galería á partir desde el escenario hasta el fondo de la sala, estaban sucesiva y gradualmente colocados á mayor altura. Asi fueron construidos los teatros de Bolonia, Padua, Reggio y de alguna otra ciudad de Italia; y de esta disposicion existen todavía curiosos ejemplares en aquel pais. Los hermanos Bibiena, adoptando la curva y la disposicion de Seghezzi, hicieron aplicacion de una y de otra al teatro de Verona (1720) bajo la direccion del Marqués Maffei. Sin embargo, no se siguió observándo el sistema de Seghezzi.

Antonio Galli Bibienia, hijo de uno de los dos citados hermanos, confundiendo las propiedades de los cuerpos sonoros con los de las paredes de la cavidad en donde se produce el sonido, quiso dar á las salas de los teatros la forma de una campana echada, situando la parte mas ancha de la orla en la boca del escenario; curva á la cual dió el nombre de *curva phónica*. En Mantua y en Pisa y en alguna otra ciudad de Italia se conservan ejemplares de ella.

En 1772, Vicente Arnaldi hizo una curiosa tentativa para acomodar la forma de los teatros antiguos á las costumbres y necesidades modernas, tomando por punto de partida el teatro Olímpico de

Palladio; admitió los órdenes de palcos, é introdujo en el semicírculo un anfiteatro: Milizia en 1771 adoptó la sala en semicírculo, pero dió tambien al escenario la forma semicircular, formando con la sala una gran rotonda: pero ni uno ni otro proyecto hallaron aceptacion, si bien fueron objeto de serios debates, en los cuales salieron á relucir las razones que se habian alegado en favor de todas las demás formas que se habian ensayado hasta entonces. Verificóse en 1779 la última tentativa para acomodar las formas del Teatro antiguo á las necesidades y costumbres modernas: fué Cosme Morelli quien aplicó tales formas al teatro de Imola, aun que tomando por base de ellas la hemielipse cortada por su eje mayor que habia empleado Palladio. Pero en Roma habia sido ya indudablemente donde la sala del Teatro recibiera la curva llamada *de herradura* que despues hubo de ser generalmente admitida: Cárlos Fontana la trazó para el teatro *de Apolo;* y Piermarini mas tarde, perfeccionándola, la sustituyó en Italia á todas las demas curvas.

Con efecto, José Piermarini fué el primer arquitecto que dió al Teatro moderno las proporciones, la solidez y la elegancia convenientes. En 1774 construyó en Milan el de la Scala y el de la Canobbiana. Puede decirse que acerca del particular

Piermarini fundó escuela; habiéndosele seguido en la mayor parte de Europa. Sin embargo, su proscenio no es de los que merezca los honores de la imitacion, apesar de haberlos obtenido tanto como su curva.

ESPAÑA.

«Año de 1492, comenzaron en Castilla las compañias á representar publicamente comedias por Juan de la Encina, poeta de gran donaire, graciosidad y entretenimiento, festejando con ellas á Don Fadrique Enriquez almirante de Castilla, y á Don Iñigo Lopez de Mendoza, segundo duque del Infantado.» Esto dice el cronista Rodrigo Mendez de Silva, confirmando estas mismas especies citadas por escritores contemporaneos de los entendidos hechos. Esta cita sin embargo y muchas otras que podrian hacerse, si bien marca la época en que España principió á tener representaciones dramáticas no indica la disposicion de las localidades donde estas se verificaban; pero debemos considerarla como dato preliminar.

Nebrija en su *Artis Rethorice compendium* pare-

ce encarecer cuanto deleitaba oir recitar los versos de los buenos poetas: y dice que en el Teatro se encontraban frecuentemente para oirlos, aun aquellos hombres que no se veian en las Bibliotecas para leerlos. ¿Será atrevimiento pues, suponer que en 1515 en que Nebrija escribió dicha obra, habia ya teatros en España? Ello es que Valencia hubo de tenerle en 1526 como establecimiento perteneciente á un Hospital: no teniendo esta circunstancia nada de particular supuesto que ya en Abril de 1384, es decir, veinte años antes de la Alegoria del Marqués de Villena, y un siglo antes de las églogas de Juan de la Encina, se representó en el palacio real de aquella ciudad una tragedia escrita en lengua lemosina por Mosen Domingo Mascó consejero del rey D. Juan I de Aragon.

Parece que Lope de Vega atribuye á Lope de Rueda la gloria de haber sido el *introductor* del Teatro español, asi respecto de las composiciones como de las representaciones: y Rueda vivió desde 1500 á 1564. ¿Pero donde se verificaban estas representaciones? ¿qué forma tuvieron aquellas localidades? ¿fueron construcciones especiales fijas, ó solamente temporales?

La piedad, la caridad cristiana, y la compasion hicieron que se quisiese sacar provecho de tales

representaciones, aumentándose por este medio la renta de los establecimientos de beneficencia; y al principiar el tercer tercio del siglo XVI, el cardenal Espinosa y los consejeros Gasca y Durango comisarios de los hospitales de Madrid mandaron, que las comedias que en esta poblacion quisiesen representarse, se representaran en los sitios y casas que los diputados de la cofradía de la Pasion señalaran. Quedaron señalados al efecto un patio ó corral que esta Cofradía poseia en la calle del Sol, y otros dos que tenia alquilados, uno en la del Príncipe propio de Isabel Pacheco, y otro en la misma calle, que pertenecia á un tal Burguillos. Y como quiera que la cofradía de la Soledad, se introdujo mas adelante, en 1574, á hacer tambien señalamiento de sitios para la representacion de comedias, ello es, que *corrales* señaló, y en *corrales* se verificaron por entonces las representaciones dramáticas.

En los anales de Barcelona se encuentra, en comprobacion de lo que acaba de decirse, que en 2 de agosto de 1597 los concelleres mandaron derribar el teatro de madera, que sin su beneplácito, los canónigos administradores del Hospital, de acuerdo con los comediantes, tenian levantado en el patio ó huerta que está enfrente de la puerta de Ollers, en el sitio donde está en el dia el *Teatro principal* de

la ciudad; y no debió de tener el tal teatro de madera grandes dimensiones, ni su fábrica hubo de ser muy sólida, cuando no se tardó mas que una hora en derribarlo.

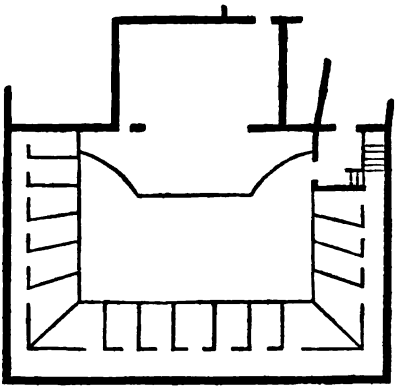
Los corrales pues fueron en España los sitios donde se establecieron los primeros escenarios; y estos corrales no eran mas que huertas ó patios rodeados algunos de ellos de casas particulares, desde cuyas ventanas ó balcones podia verse la representacion. Un tablado para los actores, una gradería construida con tablones para el público, todo al aire libre, formaron la sala de tales teatros; bien que se usaron los angeos para quitar el sol, de los tablados. En 1574 cubrióse el escenario del corral de la Pacheca con tejado bien dispuesto, á solicitud del director italiano Alberto Ganassa que estaba al frente de la compañía italiana que en aquel corral representaba; y este fué el primer ejemplar de escenario cubierto que hubo en España; caso que no fuese el primer teatro regular, con asientos escalonados á la manera italiana y quizá con decorado movible, que vieron los españoles.

En 1659 parece que el general Granmont enviado por la corte de Francia cerca de la de España para pedir la mano de la infanta María Teresa, encontró todavía los corrales de Madrid descubiertos en la

conformidad que dejamos referido, rodeados de casas particulares, cuyos habitantes, puestos detrás de sus respectivas ventanas rejas ó balcones, asistian ó presenciaban la representacion: la otra parte del público estaba colocada en asientos escalonados en anfiteatro ó á manera de tendido, teniendo delante un espacio (*patio*) sin asientos, el cual era ocupado por los llamados *mosqueteros,* aficionados populares llamados así, ó por la formacion á que habian de sujetarse, ó más bien porque con sus voces y griteria (con alusion al génio inquieto, desentonado y turbulento de los soldadas armados con mosquetes) decidian del éxito de las representaciones; viéndose obligados á menudo los actores á solicitar de ellos favor y proteccion. Sin embargo junto al escenario hubo asientos reservados, de propiedad particular, que se transmitian de padres á hijos por juro de herencia. Las mujeres ocupaban la parte superior del tendido, estando prohibida la entrada en ella á los hombres.

Hasta hace bien pocos años ha existido en la ciudad de Huesca en el alto Aragon un teatro que podia presentarse como muestra de lo que pudieron ser á principios del siglo XVII los edificios de esta clase en España. Hubo de construirse en 1623. En el dia está convertido en salon para bailes, no que-

dando de él más que la forma general de la sala y del escenario y algunas reminiscencias de lo que fué. Tuvo dos órdenes de palcos y la cazuela, los



Teatro antiguo de Huesca
Sig. XVII

antepechos de aquellos y de esta los constituyeron barandillas de poca altura formadas por balaustrillos de madera torneada: la platea tuvo filas de bancos, todos sin respaldo: el proscenio se elevaba sobre el piso de la platea unos 75 centímetros; y hasta la boca del escenario tuvo una pendiente de 5 por ciento. El telon de boca fué un lienzo en el que estuvo pintado el monte Parnaso, cual le describen los poetas; y se arrollaba á la vista en la parte superior de dicha embocadura (1).

(1) No deberá parecer inconveniente la insercion de la correspondencia que sobre el asunto medió en 1871, tanto para dejar

Antes de este teatro de Huesca hubo de existir el de Barcelona, aunque no puede darse razon de

certificados los asertos, como para pagar un pequeño tributo de gratitud á que son acreedores las personas que tan curriosos datos proporcionaron.

Sr. D. José de Manjarrés.

Huesca, 28 de Abril de 1871.

Muy Sr. mio y de mi distinguida consideracion: Recibí á su tiempo su apreciada del 23, y aunque bastante ocupado como sabe el amigo Miquel, puse luego manos á la obra, á fin de ver si podia darle á V. algunos datos sobre el antiguo *Coliseo* de Huesca.

La persona que me habló de la Geografía de los primeros tiempos de la Imprenta es un abogado y compañero mio de Instituto, el cual desgraciadamente, no se acuerda del autor, ni tampoco sabe donde puede estar dicha obra. Lo que hay es alguna escritura del siglo pasado en que se ponen servidumbres á alguno de los *balconcillos* del teatro que V. conoce.

Sin embargo, puedo ponerle á V. en camino, para averiguar en este asunto hasta donde sea posible: existe un Sr. D. Valentin Carderera, del que V. tendrá sobrada noticia, pero, no sé si sabrá V. que es hijo de esta ciudad, y que como amante de la misma y aficionado á la Arqueología es como un archivo viviente de la misma. Dicho Sr. Carderera reside habitualmente en Madrid, en el palacio de los duques de Villahermosa, lo que pongo en su conocimiento por si gusta dirigirse á él.

El arquitecto provincial de esta ciudad Sr. Nicolau, me ha citado para el lunes para darme la contestacion de lo que V. me encarga sobre el cróquis del antiguo Teatro; así que sepa su contestacion se la comunicaré en seguida.

Hasta dicho dia se repite de V. atento amigo y S. S. q. b. s. m.

Antonio Vidal y Domingo.

la forma que este tuvo, ya que un incendio le redujo á cenizas en 1787; pero está en lo cierto que

---

Sr. D. Valentin Carderera.

Barcelona, 1.° de Mayo de 1871.

Muy Sr. mio y amigo: al abrir esta carta naturalmente irá V. á eer la firma, y dirá V.: *Este escribe; algo necesitá.* Y lo acertará V.: si no he escrito á V. en tanto tiempo, ha sido por no molestarle poniéndole en el compromiso de considerarse deudor de una contestacion: pero esto no quiere decir que olvide yo la amistad de V. á la que tanto debo.

Es el caso que necesito algunas noticias relativas al Teatro viejo de Huesca existente en la plazuela de Sto. Domingo, y perteneciente á la familia Perez, edificio que conocí durante mi permanencia como estudiante, en dicha ciudad por los años de 1833, 34 y 35, y en él pinté decoraciones, representé y canté etc. etc. Sé que dicho teatro se conserva todavía; y se me ha dicho que existe *un D. Valentin Carderera* que puede dar noticias del mismo. Yo que me dedico á estudiar la historia del edificio Teatro necesito algunas noticias acerca del de Huesca, único ejemplar que quizá quede en España de los inmediatos sucesores de los antiguos *corrales*, y bien digno por cierto de figurar, aunque fuera en un Museo de antigüedades. ¿Pregunto ahora á mi buen amigo D. Valentin? ¿Puede V. darme alguna noticia acerca de la fecha dé la construccion? Que será muy y muy agradecida, escuso decirlo.

Etc. etc.—*J. M.*

Madrid 12.

Sr. D. José de Manjarrés.

Mi querido amigo: Vea V. como sé cumplir los encargos de los amigos. Como yo nada podria decirle de interés sobre el teatro Oscense en el que me divertí dé muchacho pareciéndome mas magnífico que el de Burdeos, escribí al que fué director del Instituto de

el rey Felipe II en 25 de julio de 1587, concedió privilegio á los administradores del Hospital de

Huesca, hijo de esta ciudad y abogado, que manejó todos los archivos y papeles de ella. Yo le sugerí viese los de casa de Perez; y me dice que esta no tiene tantos ni tan antiguos antecedentes. Yo creo que todo lo que envie Martinez le satisfará. No sabia que nuestro insigne teatro Oscense habia tenido un cantor, actor y pintor tan insígne, me ha hecho V. reir de veras. Ya habrá V. corrido bien la tuna... No tengo lugar para mas. Cúidese mucho y mande siempre á su afectísimo amigo Q. S. M. B.

V. Carderera.

P. D. Aun me acuerdo de aquel telon de embocadura con el monte Parnaso y aquel rio ó rios que me daban miedo, de muchacho. ¡O tiempo de los moros!

=Noticias acerca de la fecha de la construccion del *coliseo* de Huesca, existente en la plaza de Santo Domingo, y llamado el *viejo*, desde que en 1845 se construyó otro de elegantes formas y capacidad en la calle del Coso y convento que fué de Agustinos descalzos.=

El antiguo coliseo de esta ciudad, subsistente todavía, aunque descuidado y sin uso propio debió ser construido en 1623 al 1624 por Joseph Garro, ensamblador, pasando este edificio en dominio á D. Jacobo Perez á mediados del siglo último, poseyéndolo hasta el presente los sucesores del Perez.

Que el Garro era dueño y lo construyó, se autentiza por la escritura pública, que ante el notario de Huesca Lorenzo Rasal otorgó con D. Matias de Oña, señor de Buñales (Oña linage distinguido de Huesca), en 4 de Noviembre de 1725, cediendo á este una camarilla ó aposentillo en el Theatro que *tiene hecho* en la presente ciudad para representar las comedias, la cual camarilla es la que está á mano izquierda de la de D. Sancho Abarca, frontera al tablado, (palabras testuales de la citada escritura) con las que se prueba

Sta. Cruz de dicha ciudad de Barcelona, para que siempre que viniesen comediantes á la poblacion

1.° que el Garro era el dueño, pues hacia cesion, y 2.° que él mismo habia hecho el teatro. Esa camarila, hoy llamada palco, la poseen en la actualidad los de la familia de San Juan, una de las ramas de los ilustres Sellanes y Oñas.

A vista de esa auténtica escritura puede en buena crítica fijarse la fecha de la construccion de ese coliseo en los años 1623 al 24, 1.° porque en aquella se usó la locucion trascrita, teatro *que tiene hecho*: 2.° porque el Garro al enagenar la camarilla al Oña, por precio de 500 sueldos jaqueses, denota que era hombre, emprendedor si, pero de escasos recursos metálicos, y que iba lento en la construccion de la obra, lentitud que ya se observaba en general en las construcciones del primer cuarto del siglo XVII: ya segun la escritura á D. Sancho Abarca habia *antes* enagenado otra camarilla: de esta enagenacion no se hallan antecedentes y ha desaparecido de Huesca familia tan ilustre: estas enagenaciones de las dos camarillas denotan, que Garro con ellas realizaba fondos para ultimar la construccion del coliseo referido. 3.° Espresándose en la citada escritura las dimensiones que habia *de tener* la camarilla que al Oña se cedia, se denota que á la fecha faltaba que construir esa camarilla, lo que se comprueba mas y mas con solo observar, que la del Abarca sirve para comparar en la determinacion de las dimensiones, las que la de Oña debia tener y que en esa escritura se pacta entre otras cosas, «que el Garro habia de dar hecha y acabada (la camarilla del Oña) y puesta en perfeccion como las demás camarillas;» pacto que manifiesta, que la última mano de la obra era esa camarilla que se enagenaba al Oña. Asaz pues resulta, que poco antes de la enagenacion hecha en 1625, esto es, por los años 1623 y 1624 se construyó dicho coliseo.

Si adquiero alguna noticia mas concreta al objeto, la comunicaré á V., no obstante que entiendo basta lo indicado al fin que el interrogante se propone.

El tratado de Geografía que se indica, era de escasísima valía

cualquiera que fuese su categoría, no pudiesen representar en sitios públicos, sino en el punto que indicasen los referidos administradores: y en 1597 de mediados del siglo XVII; y si es el que presumo, solamente decia, que en Huesca además de los templos, Universidad, colegios y casa consistorial, eran notables la casa de la Estanosa y el Coliseo, sin especificar mas de este.

Su mejor amigo y paisano

Mauricio M.ª Martinez.

Huesca, 9 Mayo 1871.

Sr. D. José de Manjarrés.

Huesca, 19 de Mayo de 1871.

Muy señor mio y apreciado Amigo: Tengo el gusto de devolverle evacuado el interrogatorio ó cuestionario que se sirvió V. remitirme sobre el antiguo teatro de esta ciudad. Ya ha visto V. que el señor Carderera no se durmió, pues me consta que ha escrito varias cartas y ha movido á algunas personas para complacerle á V. Asi me lo ha dicho mi amigo y comprofesor el Dr. D. Mauricio Martinez de esta ciudad, una de las personas á quien ha escrito el Sr. Carderera.

Mi hermano Mariano es el que ha evacuado todos los datos y yo no he hecho mas que tenerle la cinta para tomar las medidas.

Sin mas por hoy; vea V. en que puede complacerle su atento S. S. y A. Q. B. S M.

Antonio Vidal.

El interrogatorio ó cuestionario citado en esta úlilma carta del señor Vidal complementó las noticias que poseia yo desde 1836; dando por resultado la exactitud de lo que se dice en el párrafo á que esta estensa nota hace referencia.

El telon de boca le pintó unos cien años atrás D. Luis Muñoz, hijo de Huesca, discípulo de Bayeu.

J. Manjarrés.

[illegible] un grandioso t[illegible]
[illegible] y [illegible] á [illegible] del [illegible] privilegio.

[illegible] la [illegible] en España á los
[illegible] la causa
[illegible] en el p[illegible]
[illegible] es. Y se en los palacios del
[illegible] y en ellos se repres[illegible]
[illegible] que [illegible] en [illegible]
[illegible] la [illegible] de la [illegible] D.ª M[illegible]
Carlos I al [illegible] con el príncipe
de Hungría que se celebró en Amberes
y [illegible] que [illegible] á con[illegible]
que tuvieron aquellos [illegible]
[illegible] de ellos, que hubo de ser la que
crió y tiene el teatro de Huesca, c[illegible]
de los antiguos Romanos, hasta la [illegible] y el que
teatro á la romana: pues ni el mism[illegible]
Buen Retiro, tal como es conocido [illegible]
de Dumont, y es la segunda f[illegible]
puede decirse que fuese otra cosa, [illegible]
piés que se medían desde el palco [illegible]
rario, los 21 de ancho, los doce [illegible] para la
iguales en cada galería con el re[illegible] de la con-
el escenario de 140 piés de desarr[illegible] ttales de la

La aparicion de esta segunda forma del Teatro de El Buen Retiro, es probable que coincidiese con la aparicion de una compañía lírica italiana que en 1730 cantó en aquel escenario la ópera, *Alessandro nelle Indie,* letra de Metastasio y Música de Hasse; lo cual parece justificado por la pasion que Fernando VI tuvo á las funciones teatrales. Pero fué el caso que este monarca, no pudiendo sufrir el aspecto de aquellos espaciosos palcos, vacios por mitad; hubo de disponer que el público pudiese ocuparlos sin distincion de clases ni de fortunas. Ya entonces el italiano Bartoli habia levantado en Madrid el primer teatro con palcos y decoraciones al estilo de Italia. Tal fué el Teatro de *Los Caños del Peral* llamado asi por el sitio en que fué construido, y cuyo terreno pertenecia á la municipalidad.

En 1713 cuando la compañía de Bartoli dejó de funcionar, la municipalidad adquirió el edificio prévia tasacion, y le arrendó. Siguieron así las cosas por espacio de más de treinta años, hasta que en 1737 el elemento italiano representado por el marqués Adeodato Scotti, embajador del duque de Parma cerca de la córte de España, dió nuevo impulso á la arquitectura teatral en este país. Dicho caballero, sorprendido de las inferiores condiciones de los teatros de Madrid, propuso al rey la reconstruccion del

teatro de los Caños del Peral, segun los planos de los arquitectos italianos Gallucci y Bonavia: y si bien se obtuvo del monarca la conveniente aprobacion, no se señalaron fondos para la obra: así fué que el Sr. Marqués adelantó cantidades extraordirias; y si bien alcanzó llevar á cabo la empresa, pero quedó arruinado. Algunos ausilios proporcionados por el corregidor de Madrid, algunos otros sacados de varios capitalistas, y sobre todo del rico propietario de aquella córte D. Francisco Palomares, pusieron al referido teatro en disposicion de funcionar.

El área de teatro de Los Caños, formaba un paralelógramo de 80 piés de ancho por 184 de fondo, esto es, unos 14700 y tantos piés cuadrados: estaba distribuida en un «salon de figura elíptica, con gale-«rías de pilastras adornadas con balaustradas en su «contorno, que constaba de cuatro pisos, y el piso «del salon entablonado, y debajo de la galería asien-«tos de tablones con dos balcones principales en los «extremos.» Así consta en el certificado librado por los arquitectos Sanchez y Mariategui, encargados por el arquitecto y maestro mayor de las obras de la villa en 1787, despues del reconocimiento para la tasacion y reparos hacederos, con motivo de la concesion hecha por el monarca á los hospitales de la

[illegible] el aque[illegible]
[illegible] parecer por real
[illegible] por razon del

[illegible] Reinar y Ca-
[illegible] Cruz (Principal de
[illegible] es el mismo sitio el
[illegible] y Granada de 1807.
[illegible] es de las más ele-
[illegible]. Tiene cuatro gale-
[illegible] los palcos divididos más
[illegible] agradable acomodacion. Tiene adé-
[illegible] de los palcos numerados.
[illegible] tambien Cadiz y Sevi-
[illegible] el siglo proximo pasado teatros

FRANCIA

[illegible] el rey de Francia Cárlos VI conce-
[illegible] á la cofradía de la Pasion que se hallaba
[illegible] en Paris, el privilegio de poder repre-
[illegible] Misterios y Moralejas: esta corporacion tomó
[illegible] suya la sala del Hospital de la Trinidad,
[illegible] á las calles de Saint Denis y de Grenetal:

y allí levantó un teatro. Parece que el escenario constó de un tablado guarnecido con algunos tapices, y provisto en sus dos extremos, de unas gradas por las cuales subian y bajaban los actores para entrar ó salir de la escena. Más adelante se consideró que se favoreceria la ilusion verificando las entradas desde los cortinajes que se colgaron en el fondo del escenario. Encima de este se colocaron otros dos tablados escalonados: el más elevado representaba el Paraiso; el inferior, la casa de Pilatos; y el de debajo, el abismo infernal. Probablemente el público estuvo sentado en banquillos situados en el patio, pues ningun documento ni dato existe que haga mencion alguna de gradería al estilo antiguo. Por espacio de dos siglos el material de este teatro no sufrió alteracion de ningun género.

El primer teatro especial que hubo en Francia fué el que en 1548 los mismos cofrades de la Pasion edificaron, y tomó el nombre de *Hotel Bourgogne*. No se adelantó gran cosa en el equipo del teatro: y la única diferencia que se notó en el escenario fué la desaparicion de los dos tablados, ya que el Parlamento habia prohibido la representacion de Misterios. Conservároнse en el fondo los cortinages; y probablemente se introdujo el apéndice de dos plafones laterales que recuadraban el escenario, sir-

viendo como de bastidores, y que segun los casos, tomaban el aspecto de edificios. En aquel teatro fué donde se representaron las Farsas.

Hácia 1600 en competencia con el *Hotel Bourgogne* se construyó el teatro del *Hotel d'Argent*, donde representaron los tres famosos farsantes Turlupin, Gualtero Garguille, y Gros-Guillaume. En 1634 el cardenal de Richelieu quiso poner término á las reclamaciones de los cofrades de la Pasion sobre su privilegio, é hizo que los tres indicados farsantes pasasen al *Hotel Bourgogne*. Cuando estos tres actores se posesionaron de aquel teatro, el escenario hubo de sufrir una transformacion extraordinaria, recibiendo un decorado fijo de madera, formando una sala con dos puertas laterales en los cuerpos salientes y otra en el foro; desapareciendo de este modo los cortinages del fondo. La sala era un paralelógramo, y tenia cuando menos una galería con palcos, segun se desprende del acto de la sesion que la citada cofradía hizo del teatro y de sus privilegios, reservándose los dos palcos mas inmediatos al escenario que fueron llamados palcos *des maitres*.

Despues de la reforma del *Hotel Bourgogne* transcurrió mas de un siglo sin que se hiciese alteracion alguna en la construccion y en la disposicion de los teatros franceses, cuyo tipo fué el Trinquete:

sin embargo no debieron de ser desconocidos los adelantos que se habian alcanzado en Italia, ya que en las varias súplicas que hacian los actores al monarca decian que los introducirian. Sin embargo la sala siguió siendo un paralelógramo, y la galería ocupando los tres lados de ella, continuó sostenida por columnas, ó mejor, postes de madera.

Análogo aspecto hubo de presentar en 1614 el teatro *Petit Bourbon* que quizá databa de 1576. Hácia 1645 este teatro quiso tomar las formas de los que habia en otras córtes europeas, construidos á la italiana. Jacobo Torelli recuadró el escenario con una decoracion pintada: la sala fué adornada con columnas estriadas que sostenian el techo, quedando en los intercolumnios, vanos ó tribunas que hicieron las veces de palcos: el patio tuvo bancos, mas no en forma circular, sino recta. De tal manera quedó arreglado el teatro *Petit Bourbon* para la representacion de la *Finta pazza* dispuesta por órden de Mazzarini. En este escenario representó Moliere en 1659 antes de pasar al *Palais Royal.*

El cardenal Richelieu fué en Francia el primero que mandó levantar un edificio apropósito para las representaciones dramáticas: tal fué el teatro de su palacio, el del *Palais Royal* que acabamos de citar. Este teatro apesar de ser el primero que con carác-

ter aristocrático poseyó París, no tuvo el sistema de palcos que en Italia se habia adoptado; y en él se reprodujeron las galerías en anfiteatro que habian estado en uso durante el siglo XVI en la otra parte de los Alpes. Adoptáronse para el escenario las decoraciones pintadas y movibles, usadas hacia mas de un siglo en Italia y que introdujo en Lion una compañía italiana por los años de 1548, y conocidas ya en París desde 1621, lo cual hizo dar un paso adelante al arte de la disposicion escénica. La boca del escenario la formaba un arco rebajado, sostenido por dos muros adornados con pilastras de estilo jónico en la fachada, y con dos nichos para estátuas en el intrados.

Mientras este teatro sirvió á una sociedad que asistió por convite particular á las representaciones dramáticas que en él se ejecutaron, no hubo necesidad de division ni de categoría en las localidades; mas cuando el rey Luis XIV cedió el teatro á Moliere para dar en él funciones públicas (1660), la sala hubo de sufrir notable transformacion. Estableciéronse dos órdenes de palcos en línea curva hácia el fondo; y esto fué la forma que prevaleció por espacio de casi un siglo en todos los teatros de Francia. Parece que Moliere suprimió el arco rebajado de la boca del escenario, y le reemplazó con un arqui-

trabe sostenido por dos medias pilastras de estilo corintio; los dos órdenes de palcos quedaron cortados en el proscenio; y dos antepechos á manera de balcones colocados detras de las cortinas laterales que se descorrian para ocultar la escena, bastaban apenas para contener la multitud de cortesanos y de protectores de las compañías, los cuales tenian el singular privilegio de ocupar aquellos sitios, y de interrumpir las representaciones con dicharachos y carcajadas. En el proscenio, una verja erizada de puertas de hierro protegia á los actores contra las asechanzas de la turbulenta concurrencia del patio. Dividióse este en dos partes: sobre la barra divisoria hasta el fondo de la sala se levantaba el anfiteatro, entre esta barra y el proscenio se situaba el público que habia de quedar de pié. Esta viciosa division que ha durado hasta fines del siglo próximo pasado, obligaba al arquitecto á dar al piso del escenario distinta altura de la que suele darsele en nuestros dias y hasta entonces habia tenido.

En el mismo año 1660 despues de demolido el teatro *Petit Bourbon*, Luis XIV mandó construir uno en las Tullerías. La construccion y equipo estuvieron á cargo del arquitecto Amaduci y del maquinista Vigarini. Separóse Amaduci del estilo del teatro de Richelieu para acercarse mas al carácter

monumental que á la sazon se daba en Italia á los teatros; y la multitud de máquinas de gran volumen que llenaron aquel escenario de 20 metros de ancho por 70 de fondo, con el objeto de verificar las apariciones, raptos, y piezas mágicas, hizo que se diera á aquel escenario el nombre de *Sala de máquinas* que llevó hasta 1792.

Aunque el rey prefirió oir á sus comediantes en las salas particulares que tenia dispuestas y abandonó el teatro de las Tullerías, sin embargo este teatro subsistió por espacio de un siglo, habiendo dado en él Servandoni grandes y sorprendentes dramas de espectáculo: lo cual no dejó de tener grande influencia para el adelanto de la pintura escenográfica y para el sistema de alumbrado del escenario. Este teatro vino á servir para las asambleas políticas de 1793.

Las modificaciones á la italiana se llevaron á cabo en Francia por otro camino. Pocos años antes del de 1763 Souflot construyó el teatro de Lion, adoptando para la sala la forma elíptica, el aislamiento del edificio, y una decoracion arquitectónica especial que caracterizaba el monumento. Pero la codicia de los empresarios mas bien que la libertad que se les dió á estos esplotadores, introdujo los palcos de proscenio, que como quiera que se hayan construi-

do despues entre columnas, tienen una existencia vergonzante, y solo sirven para distraer la atencion de los espectadores, interrumpen el encuadrado del escenario, y la visualidad y la ilusion óptica no pierden poco con la faustuosa exornacion que suele emplearse en ellos.

Souflot marcó en Francia una nueva época respecto de la construccion de los teatros, pues se separó de la rutina de tomar por tipo los trinquetes que habian prestado las cuatro paredes y el techo; habiendo sido obra de la mayor conveniencia, la curva con que se unian en el fondo de la sala las dos galerías laterales. Mas tarde Gabriel Dumont con su *Paralelo de los principales teatros de Italia y de Francia*, que publicó desde 1760 á 1777, corrigió errores y propagó buenos principios, dando impulso á una materia á la cual hasta entonces nadie habia dado la importancia que tenia.

Las curvas elípticas de Souflot y de Dumont á su vez hubieron de tener por rival la curva circular que la Arqueología aconsejó, aunque con las modificaciones que las exigencias de la actualidad exigian. Víctor Luis fué el primero que en Francia hizo el ensayo; y su teatro de Burdeos marca el tercer aspecto de la arquitectura teatral en dicha nacion.

El paralelógramo pues de los trinquetes despues de un largo y tenaz predominio, cedió el terreno á la forma elíptica de Souflot, la cual apenas apareció, tuvo por rival la forma circular, que de tiempo en tiempo la Arqueología ha propuesto al Arte.

INGLATERRA.

Aunque este pais desde muy antiguo vió en algunas abadias tablados levantados donde se repre-presentaron Misterios, por ejemplo, el de Santa Catalina; sin embargo estos escenarios de quita y pon, y esta disposicion al aire libre, á imitacion de lo que se verificaba en otros paises donde fué costumbre poner en escena leyendas del cristianismo, no conducen al orígen del edificio teatro de Inglaterra. Desde la segunda mitad del siglo XVI levantáronse en Londres locales apropósito para representaciones escénicas; pero el fanatismo religioso lo miró con malos ojos; y la misma reina Isabel se vió obligada á hacerlos demoler para complacer á los cismáticos. Con todo, la despreocupacion de la reina pasó por encima del fanatismo de sus correligionarios, y concedió á la compañía de Barbage y Perkin el permiso para convertir en teatro el edificio llamado *el Globo,* edificio de pequeñas dimen-

siones, aislado, y que servia á la sazon para luchas de osos, espectáculo que con las riñas de gallos, ha cia las delicias del pueblo inglés. Pero dispuesto como estaba siempre el puritanismo á desplegar su enemiga contra el Teatro, se deshacia en invectivas, cuando no pasaba á vias de hecho, para destruir tales edificios. La clase elevada de aquella sociedad, unida á los hombres de letras del país, tomaba á su vez la revancha; y levantábanse escenarios en los salones de los castillos y de los palacios de los poderosos. Apareció Shakespeare; y apesar de esta proteccion que al parecer se dispensaba á las representaciones escénicas, este fundador de la literatura dramática inglesa se vió precisado á hacer representar sus dramas en los primitivos tablados, por no serle posible emplear ninguno de los medios que se empleaban en Italia, en España y en Francia. Pero protegido este genio por la reina Isabel llegó á ser propietario y director de *El globo*.

Corrian los años de 1596 y se emprendió la reconstruccion de este edificio con el objeto de convertirle en teatro. Exteriormente este edificio tenia la forma octagonal, y en lo interior formaba una rotonda rodeada de balconès. Esta rotonda carecia de techo, estaba al aire libre como los antiguos Cor-

rales de España, ó como los patios de las posadas que sirvieron de teatro á muchas compañías de cómicos en Inglaterra. El patio no tenia asientos. El escenario ocupaba un segmento del círculo, por consiguiente hubo de tener poco desarrollo. El muro del fondo tuvo en el centro un balcon de no pe-

El Globo.
Teatro de Shakespeare.
(Lóndres)
1594—1613.

queñas dimensiones que sirvió de apendice al escenario en los casos que fué menester, por ejemplo, en el Hamlet: en otros dramas servia de decoracion de casa particular, de torre, de fortaleza, etc., etc.,

segun las indicaciones del poeta. Sobre el edificio se levantaba una especie de mirador ó torre, en la cual se izaba una bandera que indicaba la hora de la representacion. Las representaciones se verificaban siempre á la luz del dia. Este teatro podia contener unos cuatrocientos espectadores.

Otro teatro se levantó en *Black friar's Road,* el cual estuvo mas en boga que el anteriormente mencionado: tuvo asientos en el patio: en él se daban las representaciones á prima noche á la luz de algunas velas.

Otros teatros de igual clase, á mas de los escenarios particulares que los poderosos levantaban en sus vastas habitaciones, se multiplicaron rápidamente, de manera que la ciudad de Lóndres, desde 1570 á 1620 llegó á contar hasta diez y siete. Despues de esta época no quedó rastro siquiera de los escenarios particulares; y de los teatros públicos el fanatismo puritano se encargó de dar cuenta; pero con tal furia, que en 1617 el populacho asaltó el *Cockpitt* y le demolió hasta los cimientos; habiendo prácticado el derribo tan exabrupto y tan precipitadamente, que muchos de los concurrentes quedaron lastimados, y aun se dice, que enterrados en los escombros. La misma suerte le cupo á *Drury Lane* en 1623, cuando ya habia desaparecido el

Globo (1613) *la Fortuna* (1621) y *Black fiar's* (1623).

Estas circunstancias, como puede comprenderse, no podian favorecer el desarrollo de la arquitectura teatral; mucho menos cuando al fanatismo puritano sucedió el fanatismo político con las mismas tendencias y las mismas preocupaciones.

El protectorado de Cromwell no alcanzó al Teatro, como en general no le protegió tampoco la revolucion que llevó al patibulo á Cárlos I; pues poco antes de este hecho, los soldados de la República entraron en un teatro, pusieron presos á los actores, no habiéndoles dado la libertad sino con la condicion de deshacer todo aquel aparato. Por otra parte el llamado *Largo Parlamento* dispuso en 11 de febrero de 1647 que fuesen derribados todos los Teatros, declarando viles y vagabundos á los actores.

La restauracion de la monarquía fué la del Teatro; y desde luego abrió sus puertas el Red Bull, que ya existia en la época de Shakespeare, y habia sido cerrado en 1647; asi como se dieron las autorizaciones convenientes para la construccion de otros dos Teatros.

El Red Bull componiase de una sala cuyo centro estaba ocupado por un tablado que se extendía desde uno de los lados del muro del recinto; el resto le ocupaban los espectadores, para los cuales

hubo asientos debidamente ordenados. El mismo muro á que estaba adherido el tablado escenario, tenia un órden de palcos que continuaba indudablemente al rededor de la sala. Doce velas constituian la bateria, y dos arañas suspendidas del techo concluian todo el alumbrado de la sala, asi como la del escenario, donde los actores se presentaban como en grupo. La falta de bastidores se suplia con dos tapices colgados desde debajo de los referidos palcos á manera de cortina, detrás de la cual se escondian los actores, segun los casos lo requerian.

Los dos teatros que hubo entonces en construccion fueron el *Drury Lane*, y el *Duké 's Theatre:* pero ni uno ni otro tuvieron larga vida, pues el primero se incendió en 1672, y el segundo fué abandonado por el que el formador de compañías D' Avenant mandó edificar segun los planos del arquitecto Cristoval Wren en *Dorset Gardens;* siendo este teatro el primer edificio monumental de su clase que se construyó en Lóndres y aun en toda Inglaterra, y siendo dicho artista el primer arquitecto á quien se confió en este país semejante encargo. Parece que Wren habia estudiado los teatros de Italia.

Este teatro, que conservó el nombre de *Duke 's Theatre* que llevó desde su orígen, con ser de mez-

quinas dimensiones, fué el primero de Inglaterra que tuvo decoraciones pintadas. No es que la pintura escenógrafica fuese desconocida á la sazon en Inglaterra, porque el arquitecto del país Iñigo Jones que habia estudiado al arquitecto italiano Serlio, gozaba de gran celebridad en dicho género de pintura, y habia pintado las decoraciones para ciertos bailes dados en la corte de Whitehall en 1605 y 1608: pero lo costoso de tales obras de arte no habia permitido su adopcion en los Teatros. Betterton, uno de los actores de la compañía D' Avenant, tuvo la comision de ir á Francia para conocer la maquinaria teatral y el movimiento de las decoraciones; y de vuelta de su expedicion se hicieron las aplicaciones convenientes, habiendo sido el *Sitio de Rodas* la primera representacion en que fué estrenado tal aparato.

Otra innovacion se introdujo en el *Duke's Theatre*, y fué la admision de mujeres en las compañías para la representacion de los papeles propios de su sexo, hasta entonces encargados á los hombres. Hacia sesenta años que se habia hecho esta innovacion en Francia, y mas de ciento veinte en Italia. Dióse la autorizacion para ello á D' Avenant y á su rival Killigrew, otro jefe ó formador de compañías que entonces habia. La primera actriz que repre-

hubo asientos deb
muro á que estab
tenia un órden d
blemente al rede
tuian la bateria
concluian todo
del escenario,
mo en grupo.
dos tapices co
palcos á ma
escondian lo

Los dos te
cion fueron
pero ni unc
primero se
abandonad
D' Avenan
quitecto C
este teatr
clase que
Inglaterra
tecto á qu
cargo. Pa
de Italia.

Este te
Theatre

... fué segun unos la
... la Hughes. Pero no puede
... D'Avenant fué el reformador del
... al edificio, al decorado
... así como Shakespeare
... del drama. Tales in-
... D'Avenant no datan pues mas alla
... promovió la introduccion
... habiéndose hecho los
... en 1673.

... del teatro *Duke s' Theatre*,
... dejaron de ofrecer las extra-
... el *Globo* y del *Red-Bull*
... á todas las *Casas de come-*
... Para los teatros pequeños ha
... de galerías corridas; solo
... se ha preferido el sistema
... de distintos órdenes de ellos.
... de naturaleza estos gran-
... les, en favor de la especula-
... del buen gusto.

... se encuentra un ejemplo de las
... en cada lado del proscenio que
... próximo pasado se usaron en
... y que posteriormente han sido
... en nichos para estátuas.

ALEMANIA.

l primer local que en este país se habilitó para atro fué un picadero de la córte en Berlin, datando este hecho, del año 1700. Las representaciones que con el título de *Feste teatrali*, que en el dia llamamos *óperas*, se dieron durante el siglo XVIII en algunas ciudades importantes de Alemania, solo se verificaron con motivo de regocijos públicos, levantándose en los picaderos tablados á propósito; pero nada se sabe acerca de las condiciones especiales de tales escenarios. Es verdad que desde mediados del siglo XVI la córte de Austria tuvo al servicio del emperador una compañía italiana; pero es indudable que esta compañía hubo de dar las representaciones en algun salon del palacio; como tambien está en lo cierto que en tales representaciones fueron notables lo artístico de las decoraciones, y el lujo de los trajes: pero el edificio-teatro no existia, ni para la córte, ni para el público.

¿Qué caractéres hubo de tomar el picadero cuando fué habilitado para las representaciones dramáticas? Segun determinado ejemplar del cual solo queda algun grabado, parece que el tablado donde

se representaba ocupó como una tercera parte del area del picadero en su longitud, y que la boca del escenario, llenando lo ancho y lo alto de aquella localidad estaba recuadrada con una decoracion en la que lucieron sus dotes artísticas los pintores lo mismo que los arquitectos. Sucesivamente fué aumentándose la suntuosidad y la riqueza de aquellos teatros salidos de los picaderos, especialmente en Viena donde el genio de Burnacini llegó hasta la extravagancia.

En 1704 Francisco Galli Bibiena levantó en dicha córte de Austria el primer teatro á la italiana que ha habido en Alemania. En adelante los arquitectos italianos se han encargado de dotar á este país de bellísimos teatros. La forma acampanada que tuvo el teatro de Bolonia se encuentra en Viena, Maheim y Stuttgard; sin embargo modificóse algun tanto la curva desde la construccion del teatro de la ópera de Berlin en el año 1741.

Los demás paises de Europa solo desde mediados del siglo próximo pasado han tenido empeño en poseer teatros como los tenia Italia, Francia, Inglaterra y España.

Si Polonia tuvo el arte dramático, bajo la consideracion literaria y lírica, desde mucho antes,

solo en el presente siglo XIX ha construido teatros con importancia artística, como el de Varsovia.

En Rusia la arquitectura teatral no ha tenido infancia; fué importada de golpe, habiendo admitido fácilmente los adelantos modernos.

Otro tanto ha sucedido en todas las naciones y colonias de América.

EL TEATRO MODERNO.

ARTÍCULO PRIMERO.

Su situacion.—Decoracion arquitectónica del mismo.

En nuestra época ¿quién no ha viajado? Por gusto ó por negocios ¿quién no ha necesitado encajonarse en un vagon de ferro-carril ó embarcarse en algun buque de vapor para trasladarse á algunas de esas ciudades notables del globo donde la civilizacion se ha desarrollado con toda su grandeza? y una vez ha llegado el viajero á una de esas notables poblaciones, por poco curioso que haya sido ¿no ha querido cuando menos, saludar los monumentos que la adornen y la den nombre y fama, y con ello el atractivo necesario para ser visitada con frecuencia? Y de tales monumentos, no son los principales despues de los templos, los teatros?

¿Cuál es el mejor teatro que tiene la ciudad? sue-

le preguntarse al mozo de la Fonda que tiene á su cargo la habitacion del establecimiento, que se hubiere tomado: y ese camarero suele presentar alguna Guia de la ciudad, ó quizá del mismo teatro. En esta Guia hay el plano del edificio debidamente explicado; en ella se dá al propio tiempo cuenta de la disposicion de las localidades, del precio de ellas y del de las entradas; y se indica la direccion que ha de tomarse para llegar á cada una de ellas. Allí está esplicada tambien la historia del monumento: allí se dá razon de los reglamentos por los cuales se gobierna ó que establecen las relaciones entre el propietario del edificio y el empresario; de las garantías que se ofrecen al público por razon de la categoría del teatro; y de las ventajas que pueden ofrecerse á la especulacion.

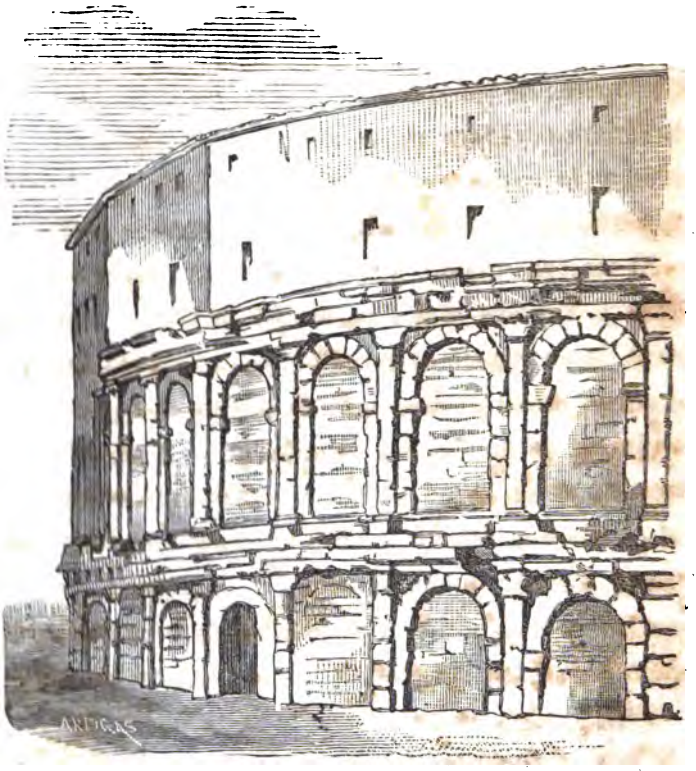
Todas estas circunstancias, aunque al Arte no atañen, al artista constructor del edificio deben haber interesado al trazar el plano, á fin de resolver las cuestiones de solidez, de comodidad, de higiene y ornato público, en armonía con las económicas, y á fin de llenar las condiciones ópticas y acústicas que un teatro requiere, segun tenga por objeto la declamacion ó la ópera, ó los grandes espectáculos; porque no es tan indiferente como á primera vista parece, el género de representaciones

á que un teatro se destina para resolver acerca de las dimensiones, de la forma de la sala, y de la clase de dependencias que se requieren. Un teatro para sola declamacion necesita condiciones acústicas distintas de las que debe tener el que se destinare á la ópera: la voz que declama no necesita las ondulaciones del aire que la voz que canta: y la visualidad y la audicion no tienen el mismo grado de importancia en toda clase de representaciones.

El viajero curioso, y más si al teatro fuere aficionado y tuviere gusto artístico, despliega en la mesa de su cuarto el plano del edificio para hacerse cargo de su disposicion: se entera del punto de la ciudad en donde está situado el monumento; y provisto de la brújula que constituye el dije de su reloj, sale á la calle y toma la direccion que la Guía marca, á saber: hácia el centro de la ciudad, yendo por calles ó grandes avenidas tales ó cuales que dan salida á la plaza, de tal poeta, actor ó cantante célebre.

Llega el curioso á la entendida plaza. Encima de una gradinata de escalones sumamente espaciosos, terreno que el Arte se habrá construido para que no deje de ser tambien obra del Arte hasta el área ó el suelo en el cual debe ser erigido el monumento que del Arte es hijo, ve elevarse un magnífico edificio

porticado, flanqueado por espaciosos pabellones cuyo suelo es accesible por medio de suaves rampas; comunicándose los tales pabellones con otros cuer-



Restos del teatro de Marcelo.
(Roma.)

pos de edificio, y apareciendo por los varios puntos que tales accidentaciones dejan descubiertos, la curva de la sala, dividida en varias galerías arqui-

trabadas sobrepuestas las unas á las otras. El viajero recuerda entonces el aspecto exterior de la parte que se conserva en Roma, del teatro de Marcelo; mas no se conforma desde luego con esa curva, acostumbrado como está á ver en las iglesias los ábsides acusados en la parte posterior y no en las fachadas principales. Reflexiona un tanto, y encuentra que la representacion se verifica en las iglesias en sitio opuesto al en que se verifica en el teatro, pues donde aquellas tienen el centro de la atencion, tienen estos la irradiacion, y vice-versa: en la iglesia, el Santuario está en el ábside, y la concurrencia está en las naves, vueltas las miradas hácia él: en el teatro la concurrencia está colocada en el hemiciclo y dirige la vista hácia el escenario, el cual si no es una nave como las de una iglesia, tiene una disposicion análoga.

Chócale sin embargo al curioso aquella combinacion de cuerpos arquitectónicos, de superficies de distinta naturaleza, por estar acostumbrado á las fachadas sobrado severas por falta de accidentacion: pero repuesto de la primera impresion, y á favor de un sano criterio, halla, que si por el pronto no queda lisongeado su gusto, queda satisfecha su razon; y si la razon reforma el criterio, el gusto se educa, y el curioso se convence de que algun dia sen-

tirá la belleza de lo que entonces solo considera como razonable. Conociendo por otra parte la forma curvilínea que suelen tener las salas de los teatros, hace las siguientes reflexiones: Si la fachada de todo edificio ha de dar razon en la parte exterior, de lo que hubiere en la interior; está en lo razonable que la fachada de un teatro acuse la curva de la sala no ménos que los distintos órdenes de palcos que suelen construirse en los muros que la forman: y reconoce necesarios los pabellones y cuerpos de edificio adheridos á la curva; porque si en la planta baja pueden utilizarse para apeadero de las gentes que van al teatro en coche, ofrecen al arquitecto motivos para la construccion de escaleras, salas de descanso, cafés y demás dependencias que la concurrencia y la administracion de un teatro necesitan.

Cuando el sentimiento del viajero se ha tranquilizado por el efecto de la primera impresion del edificio, y en fuerza de las reflexiones que ha hecho atiende á la decoracion arquitectónica; se hace desde luego esta pregunta: ¿Esta decoracion es la más propia para un teatro? Y plantea en seguida la cuestion. ¿Cúal es la decoracion arquitectónica que más conviene al edificio-teatro?

En el comun lenguaje de las gentes suelen con-

fundirse los géneros de arquitectura con los estilos arquitectónicos. No es esta la cuestion oportuna para tratar esta cuestion, pues nos distraeria de nuestro propósito. No nos apartaremos pues de ese lenguaje comun; y nos limitaremos á decir, que nuestros tiempos son de transicion, y que en la actualidad nada hay fijo y estable, y que están confundidos los rasgos característicos de lo que se va, con indicaciones de lo que puede venir, en una palabra, que los hombres de ahora divagan. Tambien es verdad que los elementos de lo que se ha hecho hasta el dia de hoy son de tal naturaleza, que difícilmente pueden reemplazarse; pero hay necesidades nuevas á que atender; y, no hay recurso, es menester acomodar lo que se posee á estas necesidades; y para ello, genio se necesita, y originalidad puede producirse. *Non nova, sed novæ* es lo que en nuestro derecho de peticion al Arte más modestamente es posible pedir. Si el teatro fuese una necesidad nacida en nuestros dias, si no tuviese ninguna tradicion á que recurrir, pidiríamos nuevo estilo para la decoracion arquitectónica del edificio en que el arte escénico halla su realizacion; pero existen tradicio[illegible] poco atendibles; y en este supuesto no [illegible] de lo razonable la cuestion propi[illegible]

Al conocer la historia de la Tragedia y de la Comedia y de toda representacion dramática, no puede uno ménos de recordar el Teatro de Baco, que existió en Atenas, el Odeon de Pericles que tuvo la misma ciudad, el teatro de Marcelo que hubo en Roma, el teatro de Pompeya y el de Herculano, y otros edificios que levantó la civilizacion antigua para el entendido objeto. Desde aquella época hasta la llamada del Renacimiento no pueden citarse edificios levantados á propósito para ser representadas en ellos las producciones dramáticas de Sófocles, de Eschilo, de Plauto y de Terencio, así como para dejar oir los coros con que se llenaban muchos blancos en determinadas representaciones de estos géneros. Ni la corte del rey de Francia Luis XIV, ni la de los Felipes de España, ni la de Isabel de Inglaterra, ni la misma Italia de los Médicis, pueden ofrecer un edificio que sirva de eslabon capaz de enlazar nuestra época con la antigua, respecto de los edificios-teatros. El siglo XVIII, ha sido el destinado para inaugurar las formas que son á estos convenientes segun las necesidades de la representacion lírica, coreográfica ó dramática que habian dado á luz poetas italianos, españoles, ingleses, franceses de los dos siglos inmediatos anteriores. Pero si hemos de decir la verdad, nada de

lo que en este género se produjo durante el citado siglo y en lo que va del presente, es característico, ni lleva un sello determinado del objeto del edificio, con tan reducido número de escepciones, y con ensayos tan tímidamente hechos, que bien puede decirse que no sirven de tipo. Pero de la propia manera que la Tragedia y la Comedia, acomodándose á las necesidades de la civilizacion, se han regenerado de conformidad con estas, sin renegar de su orígen, de la propia manera el edificio-teatro para las representaciones de nuestros dias, no debieran haber olvidado tan por completo las tradiciones, ni tomar el aspecto de un templo griego ó romano ó del palacio de un poderoso del siglo XVI. Si en la construccion debe el arquitecto hallar motivos para la decoracion; si la fachada para un edificio no es más que la portada para un libro, dando razon del contenido en epítome; no será inconveniente decir que la forma adoptada para la sala y para el escenario ha de dar en lo exterior una forma característica que no envuelva en dudas el destino y el objeto del edificio; bien así como una iglesia construida con todo el criterio artístico nos ha de dar razon en lo exterior, de las naves, de las bóvedas, del crucero y de los ábsides. Ha habido en Alemania y en Francia algun arqui-

tecto que ha ensayado dar tales formas características al edificio-teatro, viéndose en ellas reminiscencias de los que en la Antigüedad se erigieron, y empleando al propio tiempo la decoracion que recuerda el estilo itálico del Renacimiento, ese estilo que hubo de acomodar, por más que se diga, los elementos de la antigua Roma heredera del arte griego, á las nuevas creencias y á las modernas costumbres. Porque con efecto, ¿los arquitectos florentinos á pesar de sus deseos de restaurar la arquitectura nacional, en sus construcciones de los siglos XV y XVI, pudieron hacer más que emplear los miembros arquitectónicos de la antigua Grecia, del modo que lo hizo el Arte en los tiempos de la decadencia de Roma, y echar mano de los elementos que la escuela bizantina les legara, y hasta combinar unos y otros segun los principios adoptados por las escuelas del Rhin? Muestras de ello son los monumentos que Brunelleschi, Alberti, Melozzo de Forli y Bramante, levantaron en Italia.

La época del Renacimiento ofrece pues elementos de esta naturaleza para presentar toda la riqueza de decoracion de que puede ser susceptible el edificio-teatro; siquiera como símbolo de las riquezas artísticas que en este se producen; riquezas de bien distintos géneros que las que pueden propor-

cionar los edificios hijos de las teorías sentadas por las escuelas germánicas y por los árabes de Oriente durante la Edad media. No es el misticismo de aquella época, ni la sensualidad de las creencias musulmanas lo que al edificio-teatro conviene; sino las galas del estilo plateresco, la grandiosidad del greco-romano, y hasta lo pintoresco del barroquismo dirigido por aquel criterio especial y por aquella fecundidad y aquel apego á lo grandioso, que en manos de algunos de los maestros que florecieron durante su dominacion en los dominios de las artes plásticas tanto distinguió este estilo.

No se trata aquí por esto de establecer un dogma para la eleccion del género ó estilo que á un edificio-teatro conviene; no se hace más que indicar la necesidad de caracterizarle convenientemente; para lo cual deben consultarse las condiciones de la localidad en que el edificio se erigiere y las que la tradicion ofreciere; echando mano de la expresion figurada que el sentimiento y el buen criterio pudieren sugerir.

ARTICULO II.

El local de la Administracion.—La sala.

El viajero curioso ha recibido ya la impresion del edificio-teatro por el exterior del mismo: su curiosidad sube de punto; y si bien tiene la intencion de asistir á la primera representacion que se dé en aquel teatro, sin embargo desea conocer preventivamente el interior. Supongámosle ya debajo del pórtico del cual está el edificio circuido: ve en toda la extension de este pórtico varias ventanillas debidamente numeradas, las cuales constituyen los despachos subalternos de entradas y de localidades. Cada una de estas ventanillas está situada en la inmediacion de una de las varias puertas que dan entrada al vestíbulo. Llega el curioso á uno de los extremos del pórtico en direccion al escenario, y encuentra el despacho del cobrador principal: junto á este despacho ve una puerta sobre cuyo dintel se lee *Administracion:* entra en este departamento, pregunta por el administrador: se le presenta éste: manifiéstale el viajero curioso sus deseos; y un caballero que en aquella antesala se encuentra, toma á su cargo servir de guía, no sin gran satisfaccion

del Curioso ya que sabe que el tal caballero es el arquitecto del edificio y al mismo tiempo el Director de escena del teatro. Crúzanse cumplidos y finezas que terminan con alegar el artista la necesidad que tiene de dar tregua al trabajo sedentario á que se habia entregado durante la mañana para combinar el aparato escénico de una representacion que dentro de algunos dias habia de estrenarse.—Usted, pregunta el artista al Curioso, desea ver la sala antes que el escenario ó viceversa? Porque este departamento en que estamos es punto de partida para ambas direcciones; está situado entre la Sala y el Escenario para que nadie pueda pasar de aquella á este, ni de este á aquella sin que la Administracion tenga noticia de ello; así como puede usted haber reconocido que el despacho principal de entradas y de localidades está en inmediata comunicacion con el del Sr. Contador.

Las ventajas de esta disposicion saltaron á la vista del Curioso y dando á entender su aprobacion por redundar en beneficio del buen órden y de la buena administracion; manifestó deseos de ver antes de todo la Sala.

La sala de un teatro de nuestros tiempos es el sitio en donde se coloca el público que concurre para conocer la representacion escénica. Hubiera podido

decirse: *el público que asiste á los espectáculos;* pero acerca de este particular hay mucho que decir; y no debe aquí prescindirse de iniciar cuando ménos una cuestion, que no deja de ser de bastante interes.

¿Por qué *espectáculos* y no *audiciones?* ¿Pues qué, se va al teatro tan solo para ver; ó más para ver que para oir; ó para ambas sensaciones á la vez?

Es menester confesar que el sentido de la vista es el primero de los sentidos, no por su veracidad, sino por sus bellas ilusiones; y á esta circunstancia deban quizá las palabras *Espectáculo* y *Espectador;* el predomino sobre *Audicion* y *Auditorio.* Pero no por esto es ménos cierto que se asiste á una representacion escénica para los dos objetos á la vez, esto es, para ver y para oir; y sin embargo podria decirse que el ver es allí un auxiliar, una ilustracion del oir. Los antiguos griegos despues que tuvieron teatros para las representaciones dramáticas, construyeron *Odeones*, para que los poetas y los músicos pudiesen saborear allí los efectos de sus composiciones. Pues precisamente con el doble objeto de oir y de ver ha de estar construida muy especialmente la sala de un teatro, si ha de estar arreglada á las leyes de la Conveniencia y del Decoro ó propiedad arquitectónica. Si el que asistiere

al teatro no oyere ó no viere, la sala carecerá de las condiciones necesarias para que la concurrencia pueda saborear la composicion artística que en el escenario se ejecutare: que no es de las necesidades físicas y de la comodidad, de donde menor número de motivos de belleza pueden sacarse.

Sean, pues, *espectadores*, el público que al teatro asistiere; y sea *auditorio* el que fuere á la iglesia, á una asamblea ó al foro á oir ó al sacerdote, ó al diputado ó al letrado.

Supóngase ahora que en la sala del Teatro están ya el Curioso y el arquitecto Director del Teatro.

—Varias son las clases y categorías de la Sociedad, decia el Director al Curioso, que concurren al teatro; y todas ellas exigen de la sala, condiciones á que el arquitecto debe responder, supuesto que los deseos de todos se encierran dentro de los límites de lo razonable. Parte de la concurrencia desea ver y oir lo más y mejor posible, por el menor y más reducido estipendio; parte quiere saborear la representacion, conocerla por completo, para recrear el ánimo con las bellezas de todo género que constituyen el objeto del teatro; parte, necesita oir, y sobre todo, ver; otra, á más de ver, necesita ser vista. Debe usted añadir á todas estas clases que al teatro concurren, una individualidad, qui-

zá la más exijente de todas, que concurren al teatro, y es una parte integrante de él; tal es el *especulador empresario*, el cual necesita explotar el establecimiento bajo todos los conceptos que le fuere permitido hacerlo....

—Supongo, dijo el Curioso interrumpiendo, que no habla usted de este momento, de teatros subvencionados por la Administracion pública, ya que, especialidad es en el dia lo que no debiera ser si no lo comun. Convendrá, usted conmigo, que el que subvenciona puede tener exigencias que no pueden tenerse cuando ningun medio de subsistir se ofrece; lo cual hace que el teatro esté sujeto á abusos de gran cuenta por parte de la especulacion mezquina y rastrera.—

—Pues precisamente estos abusos no pueden desarrollarse en este teatro porque está subvencionado por la Municipalidad: y comprenderá usted que nadie mejor que esta corporacion puede cortarlos, porque es quien debe mirar por los intereses de la poblacion; é interes de esta es tener bien montado uno de los elementos más importantes para dar razon de la cultura de un pueblo, y uno de los que más influyen en sus costumbres, así como en la prosperidad y riqueza del país, atrayendo la concurrencia de propios y de extraños.—

—Estamos completamente de acuerdo, dijo el Curioso; y disimule usted, si le he interrumpido.

Volvamos á nuestro asunto.—

Y continua el Director:

—Todas las personas que concurren al teatro, cualquiera que sea la clase y la condicion á que pertenezcan, necesitan asientos más ó ménos cómodos, pero siempre convenientes para ver y para oir, ya en el patio, ya en la cazuela, ya en los palcos: y á esta necesidad es indispensable subvenir á toda costa.....

—Perdone usted, replicó el Curioso, interrumpiendo de nuevo. ¿No hay una parte del público, que pudiera llamarse *vergonzante*, la cual quiere ver y oir más ó ménos cómodamente, pero que no quiere ser vista? ¿Opina usted, por que este deseo sea atendido?—

—Entramos aquí en la cuestion, señor mio, dijo el Director, de los palcos cerrados y de las localidades sombrías. Sobre estos puntos solo diré á usted, que si el Arte hubiese de responder á esas, que bien pueden llamarse pequeñeces, por no llamarlas miserias, nacidas de la coquetería unas, del amor propio otras, de la comodidad, pero no por esto ménos inconvenientes, las ménos; creo que el Arte se rebajaria sobradamente, porque contempo-

rizaria, y aun daria pábulo á mezquinas pasiones. Por otra parte, como arquitecto nunca proyectaré una sala de teatros con escondrijos, ni raquíticas cavidades. El asentimiento de un arquitecto á exigencias de este género, trae consigo la neutralizacion de los saludables resultados que debe producir el Teatro por una parte, y por otra el de muchas condiciones indispensables en la sala; complicando una de las cuestiones más importantes que respecto de ella deben resolverse, cual es, la del alumbrado, la de su iluminacion.

Considero, continuó el arquitecto Director, como condiciones indispensables de una sala de teatro, la sonoridad, y que todos los concurrentes puedan ver y oir con toda la igualdad posible. La sonoridad y la visualidad han sido las causas de la forma elíptica que suele darse á estos sitios siguiendo más ó ménos de cerca la curva de Piermarini: la Acústica y la Optica dan las razones para la adopcion de esta forma, razones que por ser científicas no son de este momento; pero en cambio son suficientes para afirmar, que es la forma que más conviene á un teatro lírico dramático.

Pero no basta que la sala de un teatro tenga buenas condiciones ópticas y acústicas por su forma general, sino que es menester que con estas condi-

ciones se armonice la disposicion de las localidades y su situacion. Hé aquí iniciadas otras cuestiones no menos importantes que la que nos ha ocupado hasta aquí, á saber: la disposicion del patio, la de las localidades de proscenio, y la capacidad de la sala.

Que las localidades del patio han de estar escalonadas, es evidente; pero que lo han de estar sobre un suelo con mucha mayor pendiente de la que se acostumbra á darle, no puede negarse. No diré que se haya de seguir estrictamente una division del área del patio, sobre la base de la graderia que tuvieron los teatros de la antigua Roma; pero todo lo que no sea hacer que la vista del concurrente á la segunda fila de asientos, sobrepase por entero de la del concurrente á la primera, y la del concurrente á la tercera á la del de la segunda y así sucesivamente, no es lógico, por mas que se alegue para hacer oposicion á esta idea, la elevacion del escenario. Pero aquí ocurre saber el punto de partida de la vista de la primera fila; y nos encontramos que suele ser el nivel del suelo del escenario, si no está mas bajo. ¿Este punto de partida es el conveniente? Desde luego no puede negarse que hace ver al actor por la línea de los piés presentándose su fisonomía en escorzo de abajo arriba, pro-

duciendo pésimo efecto las ventanas de la nariz, el vuelo de los pómulos y el del labio superior. Que con este sistema, la última fila de asientos puede alcanzar el antepecho de la primera galería de palcos, es verdad; pero esta circunstancia no la tengo por óbice, pues mientras que presentará el buen aspecto de un tendido de personas bien ataviadas, quizá obligue á colocar esta primera galería á mayor elevacion de la que se acostumbra; lo cual favorecerá para la disposicion y situacion de los accesorios de la sala y aun para la mayor elevacion del techo del vestíbulo. Que solo á los concurrentes á las primeras filas de asientos puede ofrecerse al actor del modo que dejo indicado, tambien es verdad, y entonces será menester convenir en que las localidades de las primeras filas no son las mejores de los teatros.

—¿Qué le parece á usted, repuso en este momento el Curioso, el sistema de galerías corridas sin mas que medios tabiques para la division de los palcos, es mas conveniente y propio que el de tabiques enteros para igual objeto?—

—Desde luego, contestó el arquitecto Director, el primer sistema es de mejor efecto que el de total cerramiento; porque en el tabique entero desaparece la idea de mútua correspondencia que el trato social exije, y del cual debe ser el teatro el mejor termó-

metro. El sistema de total cerramiento indudablemente es un alarde de aislamiento con todo el egoismo que la buena sociedad rechaza. Por otra parte tanto la Óptica como la Acústica pierden con tamaño cerramiento una buena parte de sus efectos; viniendo á ser casi nulos los de la última.

No estoy por la monótona disposicion de las galerías: cada una de ellas debe presentar distinto aspecto, dando á la principal grande importancia, así respecto de las dimensiones como de la decoracion, reduciendola en las demás, órden correlativo, á fin de que el conjunto de la sala no haga más que indicar el carácter del teatro de la antigua Grecia y de Roma que la sucedió, pero sin presentar materialmente aquel tendido. Yo no sé; pero el semicírculo del teatro de Pompeya, no menos que aquella elipse cortada por el eje mayor del teatro de Vicenza, ideada por el arquitecto Palladio, se ofrecieron constantemente á mi imaginacion mientras hice los estudios para el edificio en que nos hallamos. Pero habia de responder á las exigencias acústicas de un teatro que.....

Ya que he nombrado la decoracion, debo manifestar á usted, que todos los adornos que hay aquí son de madera ó pintados; habiendo hecho que prevaleciera la exornacion en pintura á la obra de ta-

lla, á fin de evitar todo motivo que pudiese alterar en lo mas mínimo la vibracion igual de los sonidos.

—Sírvase usted, hablar de laslocalidades de proscenio, añadió el Curioso. ¿Qué quiso usted decir acerca del particular?—

—Quise decir que no hay poco que decir. Considero que el escenario no debe tener ni una sola localidad que la domine, de modo que puedan estar los concurrentes en contacto alguno con él. Muchos efectos de visualidad y de audicion se pierden por la existencia de tales localidades. La escena requiere muchísimas veces juegos de prestigio que contribuyen á aumentar la ilusion que la representacion debe producir: la Declamacion exije que el actor emita la voz sin afectacion y con igualdad para todos los concurrentes: y contrasentido es ver y oir al actor en un punto fuera del cuadro, faltando á las condiciones del punto de vista y del de distancia, hasta el extremo de no haber ni vista ni distancia. Una representacion escenica no es mas que una série de cuadros animados: y todo debe estar colocado dentro del marco, que es la boca del escenario. Las localidades de proscenio, y los asientos que suelen llamarse de orquesta son pues inconveniencias que solo puede tolerarlas, ó la mezquindad de la especulacion, ó abusos en

que no deja de perder algo la moralidad escénica; abusos hijos de la falta de sentimiento artístico que se nota en muchos que se titulan artistas. La colocacion de la orquesta ofrece un buen pretexto para obtener la separacion conveniente.—

—A esto podrá decir á usted el empresario especulador, dijo sonriendo el Curioso: ¿como no utilizar los lados del proscenio para colocar espectadores?—

—Es que todavía tengo por problema sin resolver, repuso inmediatamente el arquitecto Director, si el telon de boca debe estar colocado en la parte anterior ó en la posterior del proscenio. Ya tocaremos este punto cuando estemos en el escenario: deje usted.

Respecto de la capacidad de la sala debo decir que estoy en la íntima conviccion de que debe ser proporcionada á la clase de representaciones que en el escenario deban verificarse á fin de que la voz del actor ó del cantante pueda oirse distintamente, y la vista del espectador pueda disfrutar de la expresion que uno ú otro den á lo que diga ó cante. Debe reconocerse que para gozar de una buena mímica es menester que la vista del espectador alcance á ver bien al personage (aunque sea cuestion de anteojos gemelos); como para gozar de una buena declama-

cion es menester que pueda oirse la articulacion, entender las palabras, oir todas las inflexiones de que son susceptibles los sonidos. Esto hace que para la Música, la sala de un teatro pueda tener mayores dimensiones que para la Mímica y la Declamacion; porque la expresion de la voz sonora produce efecto mas facilmente que la de la voz articulada. No digo que un teatro para la Declamacion no pueda servir para la ópera; pero si afirmo, que un teatro para grandes composiciones musicales, y sobre todo para los espectáculos en los cuales la Música no deja de tener mucha importancia, dificilmente puede utilizarse para la Declamacion. El alcance del oido es muy inferior al de la vista; aun teniendo en cuenta que la disminucion perspectiva está en proporcion de 3 á 12 de la distancia.

Podemos pasar á las dependencias de la sala si á usted le pareciere, dijo el Director al Curioso.—

—Como usted guste, respondió este; pero desde luego quisiera saber, qué opina usted acerca de la iluminacion de la sala de un teatro. El sistema que en esta veo empleado me obliga á hacer á usted esta pregunta.

Sentáronse los dos interlocutores en unos asientos de patio y siguieron la conversacion que se verá en el próximo artículo.

ARTÍCULO III.

La iluminacion y la higiene de la sala.

Sentados ya los dos interlocutores, dijo el Curioso al arquitecto Director:

—¿Sabe usted, que cuanto mas lo medito, mas grave y dificil de resolver veo la cuestion relativa á la iluminacion propia y conveniente para la sala de un teatro?—

—Y motivo hay, y sobrado, para el juicio que ha formado usted acerca de este particular: y debe usted pensar cuanto he meditado para resolver la cuestion tal como la ve usted presentada en este teatro.

No pasaré á manifestar las razones científicas que he podido tener en cuenta para la adopcion de este sistema, porque ni son propias de una conversacion ni tienen el atractivo que las razones artisticas pueden tener en este momento. El artista sin embargo debe atenderlas todas, y del círculo de ellas ha de sacar el efecto artístico que tiene la obligacion de buscar á fin de excitar el sentimiento del público.

Partamos del principio de que son dos los sistemas que pueden emplearse en la iluminacion de la

sala de un teatro, á saber: uno que quiero llamar ahora, de *luz divergente*, y otro de *luz convergente*. Prescindamos de la mayor ó menor propiedad de estas denominaciones; no hagamos cuestion de nombres. Tampoco entremos en la enumeracion ni en el exámen de los distintos medios que para cada uno de ellos pueden emplearse y se emplean: concretémonos al exámen de las ventajas y de los inconvenientes que cada uno de ellos puede tener.

Llamo yo sistema de *luz divergente*, el que se establece por medio de un cuerpo de luces central que esparce los rayos luminosos á su rededor. Suponiendo en el muro de la sala galerías para palcos, indefectiblemente habrá de producirse debajo de estos una gran masa de sombra, tanto mayor cuanto mas elevado estuviere el cuerpo de luces y á menor altura estuviere la galería; de la propia manera que se presentaran muchas partes sombrías sobre los antepechos de las galerías mas elevadas si dicho cuerpo de luces estuviere muy bajo. En todos estos casos tal cuerpo de luces no puede menos de ser un obstáculo á la visualidad de muchas localidades, que, por otra parte, pudieran ser de las mejores, tanto respecto del goce de los puntos de vista escénicos, como tambien respecto del efecto acústico. Como quiera que sea, esas fajas sombrías

que la iluminacion por el sistema de *luz divergente* puede producir, dividiendo el recinto de la sala en varias zonas, produce una monotonía que no debe presentar jamás la masa de espectadores, porque esta masa nunca debe ofrecer la unidad del cuadro como debe exigirse del escenario, sino la mayor variedad de un conjunto iluminado.

Esta es otra de las razones que existen contra el completo cerramiento de los palcos, porque en cada uno de ellos se formaria un cuadro distinto y entonces subiria de punto la monotonía, quedando convertidas las zonas sombrías, en séries de cavidades oscuras, por cierto mucho menos convenientes á la idea que debe sugerir la vista de la sala de un teatro, á saber, la de reunion de gentes para entregarse al solaz mas culto que la sociedad puede admitir: y aunque se diga que el interior de cada palco puede tener luces que le iluminen, ni esta iluminacion podrá tener valor para la general de la sala, ni disminuirá la monotonía, caso que no la aumente. Pero volvamos á nuestro asunto.

El sistema de *luz convergente* que es el que suele llamarse *á giorno*, tiene sobre el sistema de que acabo de hablar, la ventaja de distribuir mejor la luz por la sala: mas como los distintos cuerpos de luces se presentan antes que las personas y objetos

iluminados, quedan unos y otros menos accesibles á la vista del que á aquellos puntos mirare. Con este sistema quedan en la sala mucho menos número de partes sombrías; y aun las que quedan tienen poco valor para el efecto del conjunto; pero es menester que los cuerpos de luces ofrezcan mucha variedad á fin de no caer tambien en otra monotonía tanto ó mas fatigosa que la que pueden producir las zonas sombrías ó la série de cavidades, como resultado del sistema de iluminacion de que antes me he ocupado.

Existe otro sistema de iluminacion de la sala de un teatro que puede muy bien ser llamado, de *luz cenital.* Los dos sistemas anteriores tienen ventajas é inconvenientes á la vez, pero en el que acabo de mencionar, las ventajas que se le atribuyen, mas que relativas á la iluminacion, pueden serlo para la higiene, y las que tiene respecto de la primera circunstancia no son de mayor interés que los que tiene el sistema de luz *convergente* sobre el de luz *divergente;* reduciéndose á la supresion del cuerpo de luces central como obstáculo para la visualidad de muchas localidades importantes de la sala. Pero la luz cenital tiene el inconveniente del sistema que he llamado de *luz divergente* respecto de las partes sombrías que puede dejar, admitidas las ga-

lerías para palcos en el muro; pero aun sin estas galerías, la mayor parte de los rostros de los concurrentes quedarian sin iluminar, excepcion hecha de los puntos salientes; efecto que hasta raya en ridículo.

Para resolver la cuestion que tanto interés movió en mí, relativa al sistema que debia adoptar para la iluminacion de la sala me encontré con dos ideas opuestas: una sugerida por la necesidad de que esta iluminacion fuese lo mas espléndida posible, necesidad hija de una exigencia del objeto del establecimiento, y hasta si se quisiere, del bien parecer; y otra por el riesgo de que semejante esplendidez pudiese ser un inconveniente para el efecto del escenario. A estas dos ideas respondia perfectamente la facilidad que la iluminacion por medio del gas ofrece de poder rebajarse la intensidad de la luz á favor de llaves; y dije para mí: cualquiera que sea el sistema que adopte, no habrá mas que rebajar la luz durante la representacion, y darla toda durante los intermedios.

En resúmen, comprenderá usted, que las condiciones principales de la iluminacion de la sala de un teatro se reducen á tres: que realce con su esplendidez la importancia que el sitio por su objeto requiere: que no neutralice la visualidad respecto

del espectáculo, ni tampoco de los espectadores entre sí; y por último que no perjudique á los efectos del escenario.

Un sistema de iluminacion para las salas de los teatros que evitase todos los inconvenientes que presentan los empleados hasta el dia, seria para el Arte un adelanto inapreciable; pero es muy posible no se alcance sin cambiar las circunstancias de las galerías voladizas de los palcos. Entre tanto un *sistema mixto de luz convergente* y *de luz divergente* puede obviar todos los inconvenientes que dejo indicados.

Algunos partidarios del sistema de *luz divergente* han pretendido obviar el obstáculo que un cuerpo de luces central presenta á la visualidad de determinadas localidades, con dar mayor curvatura al techo y colocar el cuerpo de luces á mayor altura que la visual de la última galería; pero con no evitarse con esto los inconvenientes del sistema de luz cenital, sospecho que tal forma del techo podria perjudicar á las condiciones acústicas del teatro. De lo cual infiero que la cuestion está, primero en la disposicion de la sala, segundo en la forma que se dé al cuerpo central de luces, y por último en la elevacion á que este cuerpo se coloque. Vea usted pues, ese techo mas elevado que el de la cazuela,

esa araña que no constituye mas que un círculo luminoso y cuyos mecheros están á la conveniente distancia uno de otro para que no formen en la admósfera de la sala una region que reuna una gran cantidad de calórico que dilatando el aire, produzca una corriente de este demasiado viva; y vea usted, por último esos candelabros colocados á determinadas distancias en los zócalos de las galerías inferiores iluminando las zonas que el cuerpo central de luces dejaria sombrías debajo de estas mismas galerías. Por otra parte el cuerpo de luces central empleado con la economia que dejo indicada, sin causar perjuicio á la Acústica trae ventajas á la higiene de la sala con llamar hácia el ventilador abierto en el floron del centro, todos los gases perjudiciales que en aquella atmósfera se producen. —

Al llegar aquí, el Curioso que habia estado escuchando con atencion suma y hasta parecia quedar convencido por las razones de su interlocutor, manifestó deseos de saber qué opinaba este acerca del sistema de luz cenital empleado por refractacion de un techo de cristal. El arquitecto Director satisfizo tales deseos diciendo:

—Aquí entramos ya en los medios para realizar uno de los dos sistemas que he dicho existian para la iluminacion de la sala de un teatro.

Desde luego digo á usted que uno de los mayores atractivos de la iluminacion artificial es ver la misma llama que ilumina, cualquiera que sea su forma; sin que esto sea rechazar determinadas combinaciones con la luz mate obtenida por medio de globos de cristal esmerilado, ni que intente abogar en absoluto por la llama en toda su desnudez, esto es, la llama aparente. Por otra parte, el cerramiento completo del techo inutilizaria un gran medio de ventilacion, por mas que faltaran las emanaciones de la combustion, ya que esta se verificaria fuera de la sala; pero esta circunstancia que quiere presentarse como ventaja, queda sin importancia, si se tienen en cuenta los inconvenientes que puede traer á la Acústica, la reunion de una gran masa de calórico en un punto de la sala, como he dicho hace poco, y la de otra masa de cristal que para la refractacion habria de emplearse, la cual no podria menos de influir en el timbre de los sonidos.—

—Diga usted, replicó el Curioso, ¿los candelabros que coloca usted en los zócalos, podrian colocarse en el fondo de las galerías por ejemplo, á fin de cortar los efectos de que segun ha indicado usted, adolece el sistema de *luz convergente?*—

—Oh, entonces hubiera caido en otro error mas

grave, que seria, el de iluminar por la espalda á los concurrentes á los palcos.—

—Que me agradan las observaciones que usted me hace: y esta circunstancia me obliga á ser hasta importuno.—

—En manera alguna, señor mio. Crea usted que nada me halaga tanto en el arte que cultivo, como la resolucion de los problemas que dentro de la esfera del mismo se plantean.—

—Pues pasemos á otra cosa, dijo el Curioso. Me parece que el color de la luz de la sala puede influir en el efecto del aparato que en el escenario se despliega. ¿Qué opina usted acerca de este particular?—

—Toca usted una cuestion que me ha tenido muy preocupado; que no he hallado planteada siquiera en ninguna parte; que sin embargo la considero digna de ser concienzudamente resuelta. Hablaremos de ella en ocasion mas oportuna; por que en este momento conviene detenernos un tanto sobre otro punto de doble interés; punto que está relacionado con el de la higiene de la sala, sin ser ageno de la iluminacion de que esta debe gozar.

La sala de un teatro como no puede menos de reconocerse, debe tener condiciones higiénicas; y para ello necesita ventilacion durante las horas de

espectáculo de modo que no perjudique á la misma higiene, esto es, que no obligue á los concurrentes á sufrir corrientes de aire que puedan perjudicar su salud: y esta ventilacion oculta, digámoslo así, durante la representacion, debe aparecer con toda realidad durante el dia; favoreciendo al par que á la higiene, á la claridad. Porque la sala de un teatro no ha de quedar á oscuras mientras el sol está sobre el horizonte. Mil ocasiones han de presentarse en que la sala habrá de servir para usos análogos á los que sirvieron los antiguos Odeones griegos; exigiéndolo muchas veces, si tanto se apura la cuestion, la música sinfónica, el recitado ó lectura de poesías, y muchos otros actos del arte tónico. En los paises meridionales los conciertos diurnos han ofrecido mas de una vez grande atractivo tanto por razon de los goces que han podido proporcionar al sentimiento, como por la apacibilidad y bien estar que han podido proporcionar al cuerpo. Por otra parte las tareas de policía teatral requieren aberturas para ventilacion y luz á la vez; porque de otra manera se hace imposible la pureza del ambiente, y la limpia y baldeo de la sala. Por último la sala de un teatro sin aberturas que le proporcionen luz al propio tiempo que ventilacion durante el dia, exigen de quien tenga á su cargo la Empresa

de explotacion, un aumento considerable en el gasto de alumbrado por razon de todos los actos que en aquel sitio han de verificarse.

La claridad durante el dia, el buen alumbrado durante las representaciones, la ventilacion conveniente á la higiene y policía teatral á todas horas, son condiciones que el arquitecto debe llenar con la misma solicitud que las acústicas y las ópticas al trazar el plan de un teatro. La exornacion debe contribuir no poco á que tales condiciones se llenen del modo mas completo; porque como quiera que la sala las tuviere por su forma, el color dado al fondo de los palcos y galerías ó á los asientos del patio, los adornos de relieve demasiado pronunciado ó de dimensiones desproporcionadas, ó de materiales de suyo insonoros, son elementos que fácilmente pueden neutralizar tales condiciones.

Vamos ahora á recorrer los accesorios y dependencias de la sala.—

ARTÍCULO IV.

Los pasillos.—El palco de honor.—Las escaleras.

Salieron el Curioso y el arquitecto Director desde el patio al pasillo; y acerca de la disposicion de estos sitios de acceso al interior de la sala hubo de recaer la conversacion. Encareció el Director la necesidad de que fuesen espaciosos particularmente los del patio y los de la cazuela.

La denominacion en diminutivo que los españoles damos á los corredores que rodean el patio y las galerías puede abortar una idea algo distinta de lo que deben ser estas partes de un teatro; pues si esta consideracion hace suponer que sus dimensiones no deben ser un motivo para que puedan convertirse en sitios de paseo, de conversacion y mucho menos de fumadero por el perjuicio que pueden traer á la audicion, al decoro que una representacion escénica requiere, así como á la pureza del ambiente de la sala; tampoco deberá considerarse cumplido su objeto del modo debido, si no pudieren transitar las gentes por alli cual las reglas del bien parecer y comodidad exigen; que si la galantería puede hacer que un caballero lleve del brazo

á una dama, y dos parejas de esta naturaleza puedan pasar cómodamente yendo en sentido encontrado por tales sitios, la ancianidad ó una dolencia pueden reclamar de un hijo, ó de un deudo, ó de un amigo, un apoyo que obligue á ocupar un espacio igual: en cualquiera de estos casos el paso de los que fueren y de los que vinieren debe quedar muy espedito. Verdad es que un tumulto por causa de incendio, por ejemplo, (riesgo que corren los teatros mas que cualquiera otro edificio donde concurre el público), podria ser una razon para dar á los pasillos grande anchura; pero los incendios en los teatros, por frecuentes que desgraciadamente sean, al cabo, eventualidades son; y no es razon subvenir á otras necesidades que á las que ordinariamente surgen: y como quiera que fuere necesaria por cualquier otro motivo, una pronta evacuacion del teatro por los concurrentes; cosa eventual habrá de ser, y como no ordinaria, no podrá exigir condiciones si no contrarias, perjudiciales á las que en un teatro muy principalmente deben llenarse.

No es por consiguiente poca la importancia de los pasillos en un teatro por razon de las consideraciones que se acaban de indicar: y si la tienen como accesorios de la sala, la tienen, y en mucho mayor grado artístico, en cuanto, por haber de estar si-

tuados en la parte exterior de esta, tienen trascendencia para el efecto exterior del edificio, si hemos de convenir en que han de recibir la luz del dia, y aire, para sí, y para contribuir á la ventilacion de la sala. En los teatros de la Antigüedad los corredores que conducian á los tendidos (*præcinctiones*) podian tener mayor ó menor altura y anchura segun convenia, para poder armonizarse con el aspecto exterior, porque aquellos corredores no estaban tan íntimamente relacionados con tales tendidos; pero en los teatros de nuestros tiempos, el sistema de galerías para palcos, constituyen un pié forzado á que indispensablemente el arquitecto se ha de someter: y solo cuando el génio de un arquitecto tenga suficiente prestigio para romper directa y resueltamente con la rutina, y pueda cambiar el aspecto de las salas, podrá atenderse á las necesidades materiales de la comodidad y de la higiene, removiendo muchos de los obstáculos que en nuestros dias se oponen á la debida conformidad y armonia entre el exterior y el interior del edificio-teatro.

—Los pasillos, decia el arquitecto Director al Curioso, en un teatro no deben ser jamás sitios de esparcimiento: pretender que lo sean, no lo aconseja el buen sentido; y por esta razon nuestros teatros

han de estar dotados de accesorios, á fin de que durante los entreactos puedan los concurrentes ponerse en movimiento, saludarse mútuamente, estrechándose mas y mas por este medio las relaciones sociales y las atenciones mútuas que se deben los hombres en la sociedad, alcanzando que se haga mas grata á todos la permanencia en la sala, con semejantes interrupciones. He aquí en que razones está fundada la absoluta necesidad que nuestros teatros tienen de salones de conversacion ó descanso y aun de azoteas y jardines. Y toda vez que para llegar á tales sitios sean menester escaleras, y toda vez que para el decoro y para la sonoridad del teatro sea menester que no aparezca en la sala ningun objeto inconveniente, debemos ocuparnos en nuestra excursion, de todos los accesorios y dependencias de la sala, desde el vestíbulo al fumadero.—

Antes de pasar á tales accesorios y dependencias, el arquitecto Director hubo de responder á una pregunta del Curioso acerca del palco de honor, que tanto dice en favor de la cultura de un pueblo, pues con él, lo mismo puede honrarse á las autoridades legítimamente constituidas que al mérito de alguna notabilidad en alguno de los ramos del saber humano ó en las carreras de las letras ó de las armas ó de la administracion pública. Dijo el ar-

quitecto Director trasladándose con el Curioso al indicado palco, que aquella localidad privilegiada, como podia haber visto y observado desde el patio, habia sido un motivo del cual habia podido sacar gran partido para quitar la monotonía que las galerías de palcos producen; y añadió, que con las dimensiones y los accesorios que le habia dado, al propio tiempo que habia alcanzado dejarla aislada cual convenia que lo estuviese, no lo habia hecho de manera que pudiese ser un obstáculo á la libre circulacion de las gentes desde el uno al otro extremo de los pasillos de las galerías primera y segunda, ni pudiese estorbar el libre uso de la escalera principal que desde el vestíbulo se extendia directamente hácia dicha localidad de honor.

De esta escalera principal ocupáronse desde luego el Director y el Curioso : y del diálogo que entre ambos hubo de mediar, pueden deducirse principios y teorías de sumo interés para el Arte, que no dejaremos de apuntar.

La disposicion interior de la sala en los teatros de nuestra edad hace que las escaleras no puedan tener la grandiosidad conveniente á un monumento como es un teatro: siendo tanto mas sensible esta falta cuanto mayores fueren las dimensiones de la caja de la escalera. Pero desde el momento en que

supongamos una escalera, cuando menos, principal, esta deberá tener autonomía artística; y con ser una parte del monumento, monumental deberá igualmente ser. Podrá suponerse, es verdad, que respecto del teatro es poco importante lo monumental de una ó mas escaleras pues que al ir al teatro solo se trata de ir á ver y á oir la representacion; pero dificilmente podrá sostenerse que el aspecto de una escalera grandiosa, en una palabra, monumental, llena de gente elegantemente vestida que naturalmente por ella querrán discurrir, no contribuya poco á realzar la importancia del monumento. En la necesidad que el teatro tiene de muchas escaleras, una, cuando menos deberá ser digna del monumento, es decir, deberá estar en perfecta armonía con el carácter que el edificio tuviere; siéndolo este en mas alto grado cuanto mayor sea el número de bellezas que encerrare.

Los principios de igualdad no pueden ser contrarios á los de libertad: si se quisiere suponer igualdad de derechos, deberá reclamarse la libertad de usarlos: si puede cualquiera ser libre de regular sus gastos del modo que le acomode y si existe desigualdad de fortunas, debe atenderse á aquella libertad no ménos que á esta desigualdad de la manera más conveniente. Si el teatro no debe ser del

uso exclusivo de determinadas categorías, pues se opone á ello, cuando otra cosa no sea, lo trascendental de su mision, es menester, que no haya en el teatro ningun paso incomunicado, lo cual por otra parte facilita la pronta evacuacion del edificio en circunstancias determinadas. Pero si ha de haber diferencias en las localidades, puede haberlas en las escaleras; mas debe ser de modo que no queden incomunicadas entre sí. La escalera ó escaleras principales deben estar en comunicacion con las secundarias de una manera natural, sin dar á conocer la necesidad que de ello existe.

Cualesquiera que sea el número de las escaleras monumentales que un teatro tuviere, una de ellas, la principal, deberá estar en la prolongacion del eje de la Sala á fin de no dar á los concurrentes á un lado del teatro mayores prerogativas que á los que concurren al opuesto: una escalera secundaria á cada lado de la principal es lo conveniente. Lo eurítmico de la sala de un teatro exije euritmia en sus dependencias y accesorios. Si al ancho espacio que debe ocupar la escalera principal tuvieren vista los distintos pasillos de los palcos, indudablemente la animacion de la escalera aumentará la alegría de la fiesta. Y si este espacio fuere el que separara la sala con sus pasillos, de los salones de

conversacion, cafés y fumaderos; se obtendrá aislar aquella sala, de estos accssorios y dependencias, á fin de que el bullicio de las gentes que pueden permanecer en tales salones y cafés durante la representacion no perjudique la audicion, y que los gases de los fumaderos y cafés no penetren tampoce en la Sala, perjudicando al bien estar y á la higiene de ella.

Tarde hubo de hacerse á los dos interlocutores, con tan grata y trascendental conversacion como la que habian sostenido: y quedando aplazados para verse en el mismo teatro aquella noche, con motivo de la representacion que debia verificarse, á fin de hablar mas á su espacio y en el terreno de la práctica, sobre los demás accesorios de la sala; despidiéronse mútuamente hasta nueva vista.

ARTÍCULO V.

El Pórtico.—El vestibulo.—Los guardaropas y antepalcos.—Los salones de descanso y cafés.

Si el edificio teatro ha de tener atractivos de varia naturaleza por razon del objeto que tiene, la entrada á él no debe desmentirlo. En los ingresos pues debe el concurrente hallar facilidad y comodidad: y si el acceso al edificio, siquiera á pié, siquiera en coche, debe ser fácil y cómodo; no menos fácil y cómoda debe ser la adquisicion de los billetes de entrada y de los que señalan las localidades.

Para responder á esta facilidad y á esta comodidad no es la menor de las condiciones la de que los que van al teatro á pié, que son los más, no se vean molestados por los carruages de los que van en coche: más tampoco debe á estos últimos ponérseles en el caso de que deban apearse en medio del arroyo, ni siquiera en la acera: del propio modo que ni unos ni otros pueden exigir mayor importancia monumental en los ingresos, que la que para cada una de sus respectivas clases hubiere destinados. Hé aquí sentida la necesidad de pórticos especiales, que al paso que eviten molestias, á

unos, no prive á otros de las comodidades de que la Fortuna les deje gozar; y hé aquí un motivo más que se proporciona al arquitecto para dar al exterior del edificio aquella accidentacion que puede combinar la variedad con la unidad, combinacion que es uno de los principales elementos de la Belleza.

A la hora anunciada en los carteles, dirigióse el Curioso al teatro. La lluvia que á la sazon arreció en la mitad del camino que el Curioso llevaba, haciéndole conocer á este la insuficiencia del paraguas, le obligó á meterse en un coche de plaza. El conductor de este coche apenas llegó á la del teatro fué deteniendo el paso al troton para ponerse en turno y seguir los demás carruajes que embocaban en los pórticos destinados para apeaderos. Apeóse á su vez el Curioso: pasó en seguida al pórtico general, y fuese á la ventanilla á tomar billetes; habiendo quedado sorprendido de que á pesar de la afluencia de gentes apenas tuvo que esperar, encontrándose en completa libertad de penetrar en el edificio por las varias puertas que encontró abiertas en aquel pórtico que recorrió en toda su extension.

Mientras el Curioso examinaba las circunstancias de aquella localidad y contemplaba la multi-

tud que llegaba á aquel sitio cerrando los paraguas, decia para su capote: «Con efecto, si los cobradores deben estar á cubierto de la intemperie, no debe estar menos resguardado de ella el que va á dejar aquí el dinero. Sin embargo, este último está en idéntico caso que el que acude á este pórtico simplemente para guarecerse de la lluvia; y mientras no ha dejado su dinero, no tiene derecho á que el edificio Teatro le proporcione mas acogida que la que puede, y aun debe, proporcionar todo edificio público al transeunte con quien no le liga relacion alguna: en una palabra, con el pórtico ejerce el edificio público el deber de hospitalidad.»

Hechas estas consideraciones, creyó del caso entrar en el teatro: y previa entrega del correspondiente billete, penetró en el vestíbulo. Consideró indispensable la angostura del paso para no verse burlada la mas escrupulosa vigilancia de los porteros; pero tuvo en cuenta que lo insígnificante del retardo que ocasionaba aquella angostura, quedaba remediado con el número de pasos de igual naturaleza, destinados unos para ingreso y otros para salida.

Si debe buscarse grandiosidad y espaciosidad en el pórtico y en los ingresos de un teatro, no deben

buscarse ménos tales circunstancias en el vestíbulo.

El vestíbulo es el primer departamento donde el que concurre al teatro debe encontrarse, por un lado, compensado de las incomodidades del ingreso, y por otro, en situacion despejada para hallar inmediatamente el punto á que debe dirigirse; y por último, con su espaciosidad, debe el vestíbulo prevenir toda confusion en una salida repentina de la concurrencia por una causa, cualquiera que fuere.

El vestíbulo en un teatro es una necesidad: prepara la entrada en la sala: allí se dispone uno para pasar desde la temperatura de la calle á la del interior, y viceversa, y es de mucha utilidad como sitio de espera de los criados que van á buscar á sus amos. Todos los edificios de importancia erigidos por artistas experimentados tienen vestíbulo, cuya denominacion se refiere muy especialmente al arreglo del traje descompuesto con el andar ó con el movimiento del carruage; poniéndose cada cual en disposicion de presentarse dignamente á formar parte de la concurrencia, y adquiriendo el derecho de ser de ella bien recibido; que al cabo, desprecio de aquella fuera presentarse desaliñado, como le mereceria de ella en compensacion de tamaña descortesia.

Hé aquí por qué el Curioso no encontró de mas en aquel sitio los grandes espejos, al propio tiempo que vió indicadas las direcciones que convenia tomar para toda clase de localidades, desde las principales á las inferiores de la cazuela ó del patio en correspondencia con las indicaciones de los billetes.

En el vestíbulo encontró el guardaropas general donde pudo el Curioso dejar el abrigo y el paraguas; y encontró mas tarde en los pasillos de las galerías donde estaban las entradas de las localidades colectivas y de las individuales, otros guardaropas especiales para los concurrentes á ellas, especialmente á las últimas, proporcionando mayor comodidad á estos concurrentes y hasta grande alivio para el guardaropas general.

Recordó en aquel momento el Curioso que los antepalcos servian para el mismo objeto que los Guardaropas; siéndolo tales respecto del palco respectivo. Consideró que tanto por esta causa, como para aislar mas la sala del ruido que pudiese moverse en los pasillos, estaban estas dependencias pegadas al mismo palco: que de esta manera eran propios y verdaderos antepalcos, pudiendo responder á todas las necesidades de un vestíbulo, y no siendo tan espaciosos que de ellos pudiese abusar la garrulidad de ciertas personas, ni la incontinencia de los

fumadores, en perjuicio del silencio que debe reinar en la sala y de la pureza del ambiente de la misma.

Véase como el objeto principal, si no exclusivo, de los antepalcos debe ser el arreglo del vestido y el depósito de los abrigos: nunca un gabinete de conversacion, ni mucho menos un fumadero.

El Curioso entró en la sala, y halló sin gran dificultad el sitio señalado en el billete. Gozó de una parte de la representacion y aun del solaz que puede ofrecer un entreacto hablando con las personas que tuvo á su lado.

Es menester convenir en que se puede asistir al teatro, como aficionado á las Artes, como desocupado que no desea mas que pasar un rato, como hombre que necesita distraerse de los asuntos que durante el dia le hayan tenido ocupado, como hombre fastidiado de todo, y como espectador escrupuloso de cuanto en la escena pasa, para estudiar allí el Arte en todas sus manifestaciones. Bajo cualquiera de estas consideraciones, el concurrente al teatro sentirá la necesidad de cambiar de posicion, de dar treguna á las sensaciones que hubiere experimentado en la sala, despues de treinta ó cuarenta minutos de haber estado presenciando una parte de la representacion.

Por mas que al Curioso le mereciese el teatro la consideracion de elemento civilizador, medio de instruccion y de moralizacion, pudo en un entreacto considerarlo puramente como un recreo. Con serlo, y de los mas cultos, no puede negarse que por lo mismo, necesita todas las condiciones para que cada cual pueda estar en plena libertad de procurárselo y de disfrutarlo á su manera, sin perjudicar á los demas, y sin faltar al decoro debido y á las consideraciones que deben tenerse á los que con nosotros viven en sociedad; y he aquí lo que el Curioso pensó: y sin titubear quiso paladear una bebida y hasta saborear el humo del tabaco.

Todas estas consideraciones levantan de punto la necesidad de que los teatros tengan anexas unas dependencias donde puedan verificarse todos estos actos, con entera libertad, sí, pero con todos los miramientos sociales que sean menester. Tales dependencias son: los salones de descanso y los cafés con los retretes correspondientes.

Tales dependencias las encontró el Curioso en el teatro en cuestion, de fácil acceso desde la sala, aunque distantes de ella lo suficiente para no perjudicarla con el objeto á que estaban destinadas. Encontró además un atractivo, y fué la belleza del aspecto, y con ella todas las condiciones higiénicas

y de comodidad convenientes. Encontró un salon destinado para los fumadores, ya que el fumar ha venido á ser una necesidad en vez de un lujo, una necesidad social, de indescifrables condiciones sociales: y encontró fácil comunicacion entre los dos salones, y de ambos con el café.

Lo que hubo de satisfacer mas al Curioso hubo de ser encontrarse allí con el arquitecto Director que durante la mañana le habia acompañado, pues pudo dirigirle, y halló contestadas, cuantas preguntas tuvo por conveniente hacerle respecto de muchas de las cosas que llamaron su atencion. De tal conversacion pueden deducirse los principios que vamos á continuar.

El objeto principal de un salon de descanso debe ser el paseo, toda vez que deja suponer una postura distinta de aquella en que el concurrente al teatro ha estado durante la representacion; y en este concepto las dimensiones y las formas que podrán favorecer tal oposicion serán las mas propias y adecuadas. Tal es la forma cuadrangular, en la que domine la longitud, de manera que la localidad tome el carácter de galería sin dejar de ser salon. No hay cosa que fatigue tanto al dar un paseo, como tener que andar y desandar frecuentemente lo andado, ó seguir una curva. La forma circular carece de pun-

tos de comparacion; y un salon para paseo con tal forma presenta un espacio sin límitescuya monotonía puede muy bien marear y hacer perder el tino.

Aunque el paseo sea el principal objeto de los salones de descanso de un teatro, sin embargo, tales locales no pueden dejar de tener asientos pegados al muro, á fin de prevenir determinados casos que puedan ocurrir.

Aunque el fumar sea en el dia una necesidad para casi todo el mundo, es menester que lo que constituye el gusto ó la necesidad de unos, aunque sean los mas, no sirva de incomodidad á los otros. Sin embargo esto no quiere decir que la importancia de los salones fumaderos no deba ser igual á la de los salones en que no se permita fumar: al paso que una frecuente comunicacion, aunque solo de vista, puede subvenir á la necesidad y conveniencia de todos. Dos salones paralelos separados por vidrieras, podrán ser motivo para una disposicion especial en los salones de descanso, que no debe el arquitecto despreciar.

La dimension y la cabida de estas localidades deberá calcularse por el número de localidades individuales, esto es, no colectivas, del teatro, que son las que pueden dar el contingente: así como

sus proporciones deben tomarse del objeto de aquel sitio, y del número de personas que por medio término, estando de paso, pueden ocupar la anchura del salon, yendo en direcciones encontradas; añadiendo siempre el espacio que pueden necesitar las gentes sentadas á uno y otro lado, y las que van simplemente de paso.

Si el contingente de los salones de descanso y del café le dan muy especialmente las localidades individuales; es evidente que en el punto mas céntrico posible entre el patio y la cazuela deben tales departamentos estar situados. La comunidad de disfrute no es cuestion. Un salon de descanso y un café para cada galería no puede, ni debe exigirse: pues la altura de los pisos seria un obstáculo insuperable para ello. Por otra parte, la falta de unidad en las condiciones y categorías de los espectadores, es una circunstancia que contradice la pluralidad de dichos departamentos en un teatro. Y aunque sea verdad que existen en la sala tales diferencias, es menester que de la desigualdad de fortunas y de la excesiva economía de los concurrentes prescinda alguna vez la moral social, y procure la sociedad minorar los efectos.

Por último, en esa unidad de categoría de los salones de descanso entran por mucho los derechos

del Arte: y si se acude á lo principal del edificio con formas monumentales, á las dependencias deberá acudirse de la propia conformidad: y de ninguna manera tal unidad podrá alcanzarse mejor, que colocando los salones de descanso y los cafés al nivel del punto donde terminaren las escaleras monumentales de que se ha hablado en el artículo anterior.

ARTÍCULO VI.

El telon de boca y accesorios.

Si yo hubiese sido taquígrafo hubiera podido transcribir aqui el diálogo que entablaron el Curioso y el arquitecto Director de escena acerca del telon de boca, despues de haberse ocupado de la materia que forma el fondo del artículo anterior; y aunque no conozco este sistema algebraico de la escritura, he adquirido á favor de mucha práctica, una gran facilicad en escribir casi con tanta rapidez como las ideas me ocurren; y esta destreza (y dejo aparte la modestia) me proporciona no pocas ventajas, cuando asisto á las sesiones de alguna corporacion ó sociedad que trate de asuntos que tengan para mi algun interés: y lo que es en este momento me congratulo con la idea de que proporciono á los lectores la quinta escencia de cuanto dijeron acerca del punto en cuestion, los dos interlocutores. Al grano pues.

En el teatro, el público no se dá razon de muchas cosas que ve: veces hay que no tiene pretension alguna de conocerla; otras quiere conocerla sin inquietarse por no haberlo alcanzado; pero de todos

modos, siente, y con gusto más ó ménos exquisito, muestra su agrado ó su desagrado, en masa, quizá sobrado estrepitosamente, pues interrogado por individualidades no da mas que contestaciones evasivas. Lo mas que hace una individualidad que no esté infatuada, es buscar el parecer de otra individualidad entendida, y formar segun la opinion de ella el juicio. Tengo por cierto que de cada cien personas que van al teatro por aficion á los espectáculos escénicos, ó por lujo de asistir á ellos, los noventa y nueve no contestarán satisfactoriamente á las preguntas siguientes:

¿El telon de boca de un teatro deberá subir del foro ó bajar del telar?

¿Deberá ser una cortina ó representar un asunto ya histórico ya alegórico?

¿Si hubiere de ser cortina, deberá esta ser real, ó simplemente figurada?

Dos consideraciones existen que resuelven la cuestion en favor de la idea de que *el telon de boca debe caer del telar* y *no, subir del foso* para ocultar la escena: una, que se refiere á la conveniencia técnica, otra á la idea estética. Es indudable que el indicado telon, subiendo del foso, complica la maquinaria, puesto que debe renunciarse al sistema de tiros y topes y emplear el de contrapesos; hay

entonces necesidad de que el telon esté envarillado, y de que pueda ocultarse en el foso sin doblarse; en cuyo caso el foso necesitará una profundidad cuando menos igual á la altura que el telon midiere. Por otra parte se aumenta la posibilidad de los percances, siendo mayor el número de ellos, cuanto mayor fuere la boca del escenario; y se tendrá además, que, ó bien durante la escena última del acto, deberá quedar abierto el escotillon por donde el telon habrá de pasar, ó deberá abrirse aquella rendija en el momento en que deba este alzarse; y en ambos casos el efecto escénico podrá salir perjudicado. De todos modos, el telon que sale del suelo ya no puede dar idea de una ocultacion interina, de una ocultacion momentánea favorable á la ilusion dramática, sino de un cerramiento muy mecánicamente colocado entre la sala y el escenario, trazando un límite que no pueden presentar nunca las circunstancias de una tela colgada. He aquí precisamente la consideracion estética que de la técnica nace, contribuyendo ambas á aumentar el peso de las razones que existen para fundar la opinion en favor de la idea de que el telon de boca bebe caer y levantarse, no reservar ni acotar. Y aunque sea verdad que la ilusion escénica puede requerir en ocasiones dadas, la ocultacion repen-

tina de los actores en un final de acto, y que á esta necesidad parece á primera vista que provee mas oportunamente el telon de boca que sale del foso que no el que cae del telar; sin embargo, los inconvenientes de la adopcion del primer sistema no compensan las ventajas del segundo; pudiendo por otra parte suplirse en este, lo que del primero le falta.

Admitida ya la idea de que el telon de boca debe caer del telar, y siendo una de las razones para admitirla el que el telon que sale del foso no puede presentarse sino envarillado, dando razon de un límite y no de una momentánea ocultacion; queda desde luego en pie el principio de que *el telon de boca ha de representar una cortina.*

No es sin embargo por esto, que deba resolverse la cuestion en absoluto, porque con sólidas razones puede impugnarse contra semejante principio. Los teatros que aparecieron en la época del Renacimiento, de la época en que principió la literatura moderna á dar á luz producciones dramáticas para ser representadas, tuvieron en la boca del escenario un tapiz ó lienzo pintado que se arrollaba en la parte superior de la misma, como de ello puede verse un ejemplo en la historia del edificio-teatro que se ha reseñado. Un tapiz ha sido siempre

un adorno apreciable para las paredes de una sala; y si este tapiz representase alguna alegoría relativa al arte dramático, no dejaria de ser un telon de boca digno de su objeto, al propio tiempo que un adorno real de la sala, donde podrian fijar los concurrentes la atencion, si no como medio de ocultacion de la obra de Arte que en el escenario se representa, como obra decorativa de la localidad. Partiendo pues del principio de que toda ocasion que se ofrezca para ilustrar al público debe aprovecharse ¿por que el telon de boca de un teatro no ha de poder ser un cuadro que llame la atencion por el asunto en él tratado, y cuya propiedad y buena ejecucion esté sugeto al exámen del público, siendo tan oportuno en un sitio donde este va á buscar, si no leccion, saludable entretenimiento? ¿Y que entretenimiento mejor puede proporcionarsele que la contemplacion de un cuadro de mérito, y con interés de localidad?

El peso del tapiz puede ser un obstáculo para su adopcion como telon de boca; obstáculo que adquirirá mayor consistencia desde el momento en que la cuestion económica se mezcle en el asunto, como es muy fácil que suceda; porque entonces se rechazará como innecesario el gasto, toda vez que puede obtenerse de la pintura por supersposicion mas fá-

cil y convenientemente sin dejar de ser muy artístico, lo que con la pintura por yuxtaposicion, como es el tapiz, es dificultoso y nada económico.

A estos obstáculos hay que añadir la consideracion de que cuando la sala queda sin ilusion artística procedente del escenario, recordarle esta ilusion con lo que debe hacerla cesar, no parece lo más lógico: ni lo es mas, que lo seria la representacion de un entremés verificada por los mismos actores; y esta consideracion obliga á convenir en que el telon de boca *deberá ser una cortina,* ya no tensa, con esta ó la otra representacion, sino *sometida al pliegue*. He aquí la tercera cuestion en que debemos entrar.

Los ropages naturales parace que son lo que debiera constituir el telon de boca mas propio, y hasta mas conveniente; pues con efecto, lo que en un teatro está ocupado por el público, nada debe haber que no sea real como es el mismo público. Sin embargo no siendo el entreacto mas que una ilusion del Arte, parece que no debe ser tampoco real lo que ha de causar esta ilusion. Por otra parte una cortina real exige una exornacion muy accidentada, grandes franjas, cordonería, borlas y hasta pedrería; todo lo cual no dejará de ocupar en el telar un espacio nada reducido, y aun poco conveniente pa-

ra su conservacion toda vez que hay que contar que la zona del telon de boca ha de estar ocupada por el conjunto de medios de ocultacion y velatura de la escena, ó lo que es lo mismo por el telon comodin ó alcahuete, los telones de gasas, y el telon metálico preventivo de incendios. Esta circunstancia por si sola bastaria para demostrar que en dicha zona es menester grande economía de espacio, no solo por el número de objetos que en aquel sitio ha de haber, sino tambien por el fácil juego de estos objetos para completar la ilusion; pues con efecto, el telon de boca que no cae á tiempo ó que sufre alguna interrupcion al bajar, quita el efecto á muchas escenas; porque los cuadros finales las mas de las veces deben adivinarse mas bien que verse, otras tantas no es posible que los actores las sostengan con toda propiedad en un momento dado. Las interrupciones en el telon comodin pueden tener los mismos inconvenientes que los del telon de boca; y las de los telones gasas, perteneciendo como pertenecen muchas veces á la tramoya, quitaran de esta todo el prestigio. Además la estofa que debe constituir la cortina real ó natural ha de tener gran cuerpo; por consiguiente, los pliegues que producirá serán de gran volúmen; y recoger este ropage con mayor ó menor elegancia, será aumentar su

volúmen, y casi imposibilitar su ocultacion, y su conservacion, y hasta su limpieza: dejarle caer naturalmente, será producir una monotonía de pliegues que causará fatiga; pues lo que en mucha parte contribuye á dar valor á una estofa son los distintos accidentes de la luz producidos por un plegado echado con cuidadoso desden, como si dijeramos, artísticamente natural. Por todas estas consideraciones no hay mas que tomar el partido de que *la cortina sea una ilusion;* que *esa estofa y esos pliegues sean pintados;* pero de una manera tal, que al subir el telon no parezca sino que naturalmente se realiza un especial plegado. Esta es precisamente la habilidad de que el pintor debe dar muestra.

Despues de lo que acerca del telon de boca recojí en mi cartera como estracto de la conversacion que tuvieron el Curioso y el Director, solo indicaré lo que dijeron acerca de los telones *alcahuetes* ó *comodines*.

Supuesto que esta clase de telones, para diferenciarse del telon de boca, han de ser cortinas corridas desde ambos lados del teatro, no pueden presentarse como ilusion sino como reales y verdaderas cortinas, de estofa ligera aunque opaca, y ligeramente exornadas. Su objeto por otra parte, no es tan-

to ocultar la escena, como hacer que el espectador no pierda la ilusion de ella con un cambio á vista hecha por servidores agenos á la representacion: y el correrse de un telon comodin, no tiene mas inconvenientes ni mas valor el que de una interrupcion momentánea de la escena, un entreacto insignificante.

Inútil es entretenerse en atacar la peregrina idea de los telones-espejos; porque al reflejar la realidad de la sala, harian que esta pareciese doble; lo cual viniendo á ser un espectáculo de suyo especial, podria muy bien neutralizar los efectos de la interrupcion del espectáculo: la movilidad á que está sugeto un telon de boca harian engorrosa, no ménos que incómoda su adopcion, mientras que seria sumamente costoso su entretenimiento.

Si los telones de boca-espejos harian poco favor á la escena, al paso que servirian de incomodidad á la sala; los *telones carteles* habrian de hacer, á decir verdad, bien poco favor al teatro que le adoptara. Al cabo no puede ni debe ser admitido en una localidad donde las producciones artísticas tienen tan importante desarrollo, el charlatanismo de los que anuncian objetos casi siempre extraños al arte teatral, y que por lo mismo necesitan tales medios de publicidad; para los cua-

les bastan las columnas de los periódicos, y el abuso de ensuciar las paredes de los edificios públicos y aun de los particulares, muchas veces contra la voluntad de los dueños de estos, y siempre contra las prescripciones sobre el decoro público, y de los derechos de propiedad.

ARTÍCULO VII.

La Orquesta.—El Proscenio.

Apurado el punto relativo al telon de boca y á sus accesorios, la conversacion entre el Curioso y el Director hubo de recaer sobre la orquesta y el proscenio, que son las partes de un teatro que guardan con el telon de boca cierta relacion de naturaleza y aun de carácter. Con efecto, cuando el telon de boca está caido, la orquesta queda en la sala; y sin embargo, aquella toma casi siempre parte en la representacion; de la propia manera que el proscenio, aun siendo como es parte del escenario y sirviendo para los usos del mismo á telon levantado, queda en la sala á telon caido.

Déjase aquí entender que los dos interlocutores consideraron la orquesta, no precisamente bajo el punto de vista lírico, sino como localidad destinada para los profesores de que suele componerse; sin dejar de fijar la atencion en la personalidad de los mismos, por la parte de espectáculo que pueden ofrecer.

—La orquesta dijo el Director, constituye en un teatro la línea divisoria entre la concurrencia y la

representacion; está anexa á la sala por su situacion, y pertenece al escenario por la parte que tiene en determinadas representaciones, como en los melodramas, en las óperas y en los bailes. Sin embargo no puede decirse que pertenezca á la sala, porque está en contínuas relaciones con el escenario; pero por su situacion, así como por las condiciones acústicas que debe poseer en relacion con las de la sala, no puede decirse que pertenezca al escenario. Por la doble mision que el cuerpo de profesores que ocupa aquella localidad está llamado á desempeñar, ya llenando intermedios, ya ejecutando piezas de música del género sinfónico, ya acompañando la representacion dramática, ya regulando los movimientos coreográficos y pantomímicos, ya dando especial colorido á ciertos recitados y piezas melodramáticas, es la orquesta un cuerpo medio entre el escenario y el público, que tiene parte de la verdad de la Naturaleza y parte de la del Arte; constituyendo unos límites, de carácter especial, que sin dejar de ser materiales, aparecen desapercibidos por la degradacion de tinta, que artísticamente se pierde, por un lado en la realidad del público, y por otro en la ilusion de la obra de Arte.

Que la orquesta tiene algo de espectáculo, es in-

dudable. Cuando los profesores ejecutan una composicion sinfónica de interés, las miradas del público se fijan en la orquesta y muy especialmente en su director: y es cosa de ver el mal efecto producido por una orquesta cuyos profesores estén mal colocados, y diversamente vestidos, cuyos movimientos no tengan la regularidad que imprime una buena escuéla, muy especialmente los profesores de instrumentos de arco; siendo dirigida por un hombre (y es menester prescindir aquí de la inteligencia que debe suponérsele) mal vestido y peor perjeñado, haciendo contorsiones del género tantas veces ridiculizado en las mismas representaciones, ó que carezca de cierta elegancia en el movimiento de los brazos y de la cabeza para marcar el compás ó indicar las cadencias con la *batuta*.—

El Curioso tomó á buena cuenta estas observaciones que puso á su consideracion el arquitecto Director; no habiéndose atrevido á contradecirlas, porque se hizo cargo de que los directores de orquesta no están exceptuados de la ley que obliga á todo el que ejecuta en Música, á tomar buena posicion: y á ello está obligado, por ejemplo, el pianista y el violinista, y hasta el mismo cantante, como quiera que no sea mas que simple concertista. Y así como en la escena no basta tener buena voz,

cantar ó declamar bien, sino tambien tener buen talento y buena mímica, como no basta estar adornado de estas últimas circunstancias sin las primeras, sino que es menester reunirlas todas para producir una escelente obra de Arte; tampoco puede admitirse un director de orquesta con gran saber, y falto de serenidad para poder contenerse dentro de los límites del bien parecer: y el bien parecer del artista en el teatro es como el del hombre público en la sociedad, en la cual no le basta á aquel ser bueno, sino que es indispensable parecerlo; siempre dejando á un lado la intencion hipócrita, nunca admisible. Se dirá, ¿pues, y el entusiasmo?.. ¡Oh! el entusiasmo de un director de orquesta no debe llegar hasta presentar la exageracion en los movimientos del cuerpo; porque entonces podria, y aun deberia suponerse lo propio en todas las demas artes. ¿Qué se diria del profesor de un instrumento que por entusiasmo se deshiciese en contorsiones? ¿qué de un cantante que por entusiasmo exagerase extremadamente la gesticulacion? Que el artista debe tener entusiasmo, es indudable: mas no para ridiculizar el Arte, sino para cultivarle del modo conveniente; debiendo saber contenerse en las expansiones de su alma para no traspasar los limites que un buen criterio determine. Acerca del

entusiasmo, es menester decir á los artistas, especialmente á los que en el teatro actuan porque están mas expuestos á todos los abusos procedentes de este calor artístico, lo que dice Severo en la ópera *I Martiri: Adoratelo in cor, é nulla appaia.*

Manifestó el arquitecto Director, que las condiciones acústicas de la orquesta para corresponder á la sala le habian ocupado muy especialmente: no habiéndose detenido tan solo en la construccion de una buena tabla armónica sobre la cual debian colocarse los profesores, sino igualmente en la de la caja que esta tabla debia cubrir; habiendo hecho cuanto habia estado en sus alcances para hacerla capaz de producir la sonoridad conveniente y proporcionada á la fuerza de los instrumentos de que la orquesta habia de constar.

Pasemos por alto cuanto el Director dijo respecto de la forma de esta caja, de su capacidad y de los materiales que empleó en la construccion; porque son circunstancias que dependen por completo de estudios que no pueden ménos de dar buenos resultados que el Arte debe prometerse de la Ciencia aplicada.

De esta Ciencia, mas que del Arte, ó por mejor decir, de médios mecánicos mas bien que artísticos son objeto tambien los aparatos que ponen al maes-

tro director de la orquesta en comunicacion con el escenario y el apuntador principal, ya para que se levante ó caiga el telon de boca, ya para la indicacion del compás en los órganos y para los cantos interiores. De todo enteróse el Curioso: pero de ello nada apunté en mi cartera, porque á los lectores poco ha de importar, bastándoles saber que existian tales aparatos en el teatro en cuestion para hacer de ellos el uso conveniente; siendo ya no útiles y aun necesarios, sino indispensables para la perfecta produccion de la obra de Arte.

Un punto dilucidaron el arquitecto Director y el Curioso al tratarse de la orquesta, que en el terreno del Arte tiene no poco interés: hela aquí:

El maestro director de orquesta, como suele decirse, queda á la vista del público; ¿pues por qué el director de una representacion de clamada, ó llámesele simplemente *apuntador*, está oculto en el llamado tornavoz? Es que en las representaciones lírico-dramáticas, decia el Director de escena, el Maestro de la música debe ser visto lo mismo de los que en el escenario representan que de los profesores de la orquesta, estando situado en el centro de la zona ocupada por estos ejecutantes, circunstancias que hacen imprescindible la situacion de tal maestro á la vista del público. En distintas

condiciones se encuentra el apuntador, no solo el de las representaciones declamadas sino tambien el de las lírico-dramáticas, los cuales solo deben ser vistos de los que en el escenario representan: y produciria pésimo efecto, á mas de la inconveniencia consiguiente, que se vieran dos directores á la vez, como sucede en algunos teatros de Italia. El apuntador en las representaciones declamadas no tiene durante las mismas otra tarea que la de indicar las entradas de los actores en el diálogo, y prevenir, sin alarde que pueda ser notado del público, las palabras que aquellos declaman; es un verdadero director aunque no de la categoria ni de la importancia que el de la Música, por razones que cualquiera echará de ver y que no son de este momento. No importando la apuntacion mas que álos que en el escenario actuan, basta que el apuntador solo de ellos sea visto.

Este punto trajo otro no menos importante: el de la situacion de la orquesta.

—¿Le parece á V. Sr. Director, dijo el Curioso, que las orquestas deban ocupar en el teatro el sitio que comunmente ocupan?—

Pregunta fué esta que de pronto, sorprendió al arquitecto Director, por lo sabido y admitido que es que la orquesta debe estar situada al pié del esce-

nario, segun las razones indicadas en el principio de este artículo, y porque esta situacion es circunstancia que hasta favorece la ilusion, estableciendo una zona neutral, digámoslo así, entre el escenario y la sala, como si se dijera, entre tal ilusion y la realidad.

Pero este punto enlazóse con una cuestion algo trascendental de que no se excusaron ninguno de de los dos interlocutores: tal fué la de supresion del proscenio. Para entrar en semejante cuestion dejose previamente sentado, que es lo que debia entenderse por proscenio en los teatros modernos. Convinose en que el escenario principia en la línea en que cae el telon de boca, y por consiguiente que no comprende todo el tablado; y que la parte de este tablado que queda fuera de dicho telon es la que se llama *proscenio*. Este espacio, decia el Curioso, parece que debiera suprimirse, ya construyendo en él la Orquesta, ó mas bien, adelantando hácia la sala la boca del escenario, y el mismo telon. A ello asintió el Director, tomando el medio termino, y manifestando que su opinion era que aquel espacio podia compartirse entre el escenario y la orquesta, á fin de que en nada se menoscabaran las condiciones acústicas de la sala.

Muchas fueron las razones que alegaron ambos

interlocutores contra la existencia de los proscenios en los teatros. Prescindiendo de lo que antes habian dicho respecto de la inconveniencia de las localidades que para los concurrentes, la especulacion habia establecido en semejante parte del escenario, añadió el Director, que existia la imposibilidad de preparar la escena hasta los límites del suelo que el actor puede pisar; límites que estando como están fuera del cuadro, rompen la armonía del que la escena debe presentar, decayendo en mucha parte el efecto. De manera que con el proscenio lo mismo se perjudica al espectáculo que á la audicion; á la audicion, porque el actor puede estar en condiciones poco favorables para los efectos acústicos; y al espectáculo, porque se establece un término perspectivo al cual la disposicion escénica no puede alcanzar. Y si bien para evitar todo inconveniente, no habria mas que adelantar el telon de boca hácia la sala, como quedó indicado, ocultando el proscenio; sin embargo la necesidad de encuadrar la escena, obliga á establecer una nueva boca de la misma; en cuyo caso tanto valdrá como suprimir el proscenio.

—No pocas veces, decia el Director de escena, me he encontrado en circunstancias muy especiales respecto del particular; sobre todo tratándose de representaciones líricas; siendo muchas las veces

que los cantantes solistas, ó las masas, han de situarse en determinado punto separado de la orquesta, por razones dramáticas, al paso que necesitan estar muy cerca de ella por conveniencia musical; combinacion á que se opone abiertamente la existencia del proscenio. ¿Cuántas veces una decoracion de plantacion complicada y difícil ha de desaparecer á vista para descubrir otra cuyo equipo ha de adelantarse por razones de efecto musical; mientras que el proscenio impide que la primera decoracion se presente con el desarrollo que conviene? Cuando solo se trata del moviliario, hay, es verdad, los servidores de la escena que se ocupan en la preparacion; pero estas son circunstancias, que cada uno de por sí, y todas juntas, son capaces de hacer perder el efecto escénico de una situacion, caso que no se pierda el efecto lírico del drama musical, ó que ambos efectos tengan que ceder á la inmoralidad (hablo escénicamente) de las localidadades de proscenio y de orquesta.—

En estas y otras razones de escasísimo interés para el arte en el teatro, separáronse ambos interlocutores, dándose cita para la mañana del dia siguiente en el escenario, á fin de continuar, el Curioso su curiosidad y la satisfaccion de ella el arquitecto Director de escena.

ARTICULO VIII.

El escenario y sus dependencias.

—Hé aquí, decia el arquitecto Director al Curioso, un escenario en cuya traza traté de desplegar cuanto la imaginacion pudo sugerirme á fin de responder á todas las condiciones que el servicio de la escena requiere.

¿Creeria usted, dijo, que cuando se me llamó para que trazara los planos de este teatro, lo primero que ocupó mi imaginacion fué el escenario? Yo no sé lo que por mi pasó; pero puedo asegurar á usted que las condiciones de la sala y de sus anexos, me parecieron desde el primer momento más fáciles de llenar que las del escenario y de sus dependencias. Importancia, dije para mí, tienen estas como aquellas condiciones; pero estando como están las de la sala á la vista del público, apreciados son por este los esfuerzos que se hubieren hecho para llenarlas en tanto ó más de lo que valieren; escondidas las del escenario y dirigidas al buen servicio de la escena, siente ese público los efectos y poco ó nada se ocupa de las causas. Esta consideracion sublevó mi amor propio; mas por otro lado, la

de existir en el mundo civilizado mayor número de buenas y aun de escelentes salas que de buenos escenarios, me impulsó hácia otro camino para estudiar el lado flaco, digámoslo así, de la construccion de todos los teatros. Bien fuese por esta razon, bien fuese por la indicacion que se me hizo de que construido el teatro habia de ser yo quien habia de encargarse de la direccion de escena, es lo cierto que en el area de que pude disponer y hube de levantar el edificio, atendí de tal manera á las necesidades del servicio escénico, que aseguro á usted, que si no debo considerar que haya hecho una cosa perfecta, veo en la práctica de la direccion de este servicio satisfechas todas las referidas necesidades.

No es mi ánimo dar á usted cuenta de los mecanismos que para el tal servicio he mandado construir, porque es cosa para ser estudiada, no para ser sentida: las impresiones artísticas, no las nociones científicas, son lo que debo manifestar en este momento. Por otra parte, y sea dicho de paso, respecto de la maquinaria, despues de los sistemas que se han ideado por personas muy competentes en la materia para sustituir el actual al primitivo con el objeto de facilitar la plantacion de las decoraciones y los cambios á vista, y para dar al escenario el aspecto plástico propio, en vez de ser un simple

acompañamiento gráfico que armonice con la representacion plástica viva; todo permanece como estacionado, no habiéndose introducido más que modificaciones accidentales, que no llegan á constituir sistema.

Las proporciones de un escenario son bien distintas de las que comunmente se consideran como convenientes; y aunque no deben someterse á regla determinada, con todo, razones hallé que me impulsaron á trazar la planta del edificio, de modo que en el escenario, la extension por lo ancho fuera muy pronunciadamente mayor que por la del eje que de la sala procede. Está en la índole de la representacion escénica que el sér humano del Arte sea el sér humano que da la Naturaleza, y esta circunstancia no permite que este sér se mueva en el cuadro escénico poco más allá del segundo término perspectivo: y por más que para ulteriores efectos la perspectiva teatral se haya auxiliado de la diversidad de estaturas, hasta el punto de emplear las de las distintas edades; sin embargo, solo con un esfuerzo de la imaginacion y con una muy buena voluntad por parte del público espectador, puede haberse alcanzado una ilusion algo aproximada de la verdad de la Naturaleza. Así es que los efectos de las lontananzas tanto ópticas como acústicas quedan

á la merced del génio del pintor y al del director de la Música, los cuales no suelen, ni pueden ser muy exigentes respecto del fondo del escenario, so pena de renunciar á los recursos de su respectivo arte para todo lo que de este puede esperarse.

No se crea que con estas condiciones quede determinada la extension del fondo del escenario; porque despues de ellas, hay que tener en cuenta el espacio que es menester para el movimiento interior y para determinados efectos panorámicos, utilizándose diariamente para varios servicios: y para que aun en casos extraordinarios, no quede interrumpido el paso desde el uno al otro lado del escenario.

Lo que respecto de los efectos perspectivos del fondo del cuadro escénico está encomendado al génio de la Pintura, respecto del servicio de la escena por lo tocante al movimiento de las masas de figurantes de coros, de comparsas y de asistentes á la maquinaria, está determinado por dimensiones matemáticas. Es menester que se tenga en cuenta en primer lugar la anchura de los bastidores; en segundo lugar, los rimeros de los mismos y de los apliques que han de estar dispuestos en las hornacinas laterales para la pronta plantacion de las de-

coraciones y fáciles cambios á vista; y por último, los almacenes de todo el equipo de esas mismas decoraciones, que por razones de economía de tiempo y de dinero deben estar situados á los lados del escenario. Hé aquí por qué en la proporcion de medidas de esta parte de un teatro debe ser mucho mayor la extension de lo ancho que la de fondo.

Otra cuestion hay, y es la altura del escenario, la cual está enlazada con la de supresion de las bambalinas de cielo. Y sin tratar de imponer esta condicion al pintor escenógrafo, continuó el arquitecto Director dando á sus palabras la fuerza de una conviccion acrisolada, debí suponer erigida esta práctica en sistema desde el momento en que la considero posible; y dí al telar una altura capaz de poder esconder allí telones de cielo que en el mayor fondo del teatro pudieren presentarse sin aforar, desde la visual del tornavoz del apuntador, hasta la de la mayor altura de la cazuela. De este modo dejé al pintor, con la libertad de adoptar ó no el sistema de supresion de bambalinas de cielo, para desarrollar sus ideas diorámicas ó panorámicas que tuviere por conveniente; quedando á mi cuidado las proporciones de la boca fija del escenario, que como usted ve, afecta un cuadro: con-

tando con que el juego de los dos primeros bastidores y bambalinas de pañerías, con el bambalinon puedan jugar á merced del pintor escenógrafo, abriendo ó cerrando accidentalmente la boca del escenario segun le conviniere.—

En esto recorrieron el arquitecto Director y el Curioso las galerías laterales, así las que estaban debajo del nivel de los topes, para el juego de luces especiales, vuelos y demás cambios, como las más espaciosas que se proyectaban sobre dicho nivel para el servicio de los telones. Llegaron á lo más alto del telar, y quedó admirado el Curioso, de la grande elevacion del edificio; lo que dió motivo á que el arquitecto Director pusiera en su consideracion el espacio que en el telar necesitaban los telones aunque doblados, los tornos para los tiros de los mismos, para las ringlas de luces, y demás tramoyas. Dijo que habia preferido dar grande altura al edificio en vez de tener que excavar demasiado el terreno para la indispensable construccion del foso, que siempre redunda en perjuicio de los objetos de Arte que allí han de quedar escondidos y de los aparatos que en aquel sitio han de permanecer.

—Comprenderá usted ahora, añadió el arquitecto Director, la razon que tuve para levantar mucho el piso de la sala, sobre la rasante de la calle; ha-

biendo alcanzado con ello dar al foso ventilacion y luces suficientes que permiten poder trabajar de dia en aquel sitio, para la preparacion de los espectáculos, sin recurrir á la luz artificial, incómoda, cuanto inconveniente por las contingencias á que este alumbrado expone.—

Desde la azotea bajaron los dos interlocutores al foso, donde el Curioso vió confirmadas cuantas ideas habia emitido el arquitecto Director; y desde allí pasaron á examinar las demás dependencias del escenario, tales como los cuartos tocadores para los actores, la exedra ó sala de reunion de los mismos, los salones de ensayo, la ropería, la armería y el guardamuebles, así como los talleres de todas estas dependencias, inclusos los de Pintura y de la Maquinaria anexa á los mismos. Todo lo encontró el Curioso tan bien dispuesto y situado con tanta oportunidad, que ni el pintor ni el maquinista podian tener gran trabajo para trasladar sus obras desde los talleres al escenario y vice-versa, y hacer los ensayos convenientes; ni los asistentes del guardamuebles y utensilios tenian que andar gran trecho para servir con prontitud la escena, ni los segundos apuntadores podian verse en la necesidad de ir de ceca en meca, como suele decirse, para avisar á los actores, cantantes, solistas, coros, corifeos

y figurantes; ni tales actores, cantantes y masas tenian que hacer más que salir de sus tocadores para encontrarse en la exedra ó salon de espera. Todos los referidos departamentos tenian el paso muy expedito y capaz para no embarazarse en el tránsito unas personas con otras; de manera que una no más que mediana policía en el escenario, podia dejar esta parte del teatro completamente expedita aun durante el más complicado aparato escénico.

Tales circunstancias, que no son más que de comodidad, facilitando como facilitan la ejecucion de la obra de arte escénico, tienen un interés que solo el genio puede hallar y el talento artístico realizar. Uno y otro, en buena dósis, se necesitan para construir un buen escenario con sus dependencias todo propio y convenientemente situado, para el más pronto y perfecto servicio de la escena.

ARTICULO IX.

Las decoraciones.—El alumbrado del escenario.

Razonando estaba el Director de escena con el Curioso en medio del escenario, sobre la comodidad y buena disposicion de este local y de sus dependencias, cuando se acercó á ellos una persona de buen porte suplicándoles que tuviesen la bondad de retirarse porque tenia que probarse una decoracion nueva. Esta persona era el pintor escenógrafo del teatro. Despues de las presentaciones que dejan suponerse, hechas por el Director, y despues de las recíprocas expresiones que la buena educacion exije se crucen entre personas que por primera vez se hablan, pasaron los tres interlocutores al proscénio, junto al tornavoz del apuntador, para presenciar la plantacion de la decoracion indicada.

Los asistentes de la maquinaria despejaron el escenario y emprendieron la maniobra para la colocacion de los bastidores, practicables y apliques; todo á la voz del maquinista en jefe é indicaciones del pintor consabido. Hablóse entretanto sobre varios puntos relativos á la operacion que se estaba verificando; mereciendo ser aquí mencionado cuanto

acerca de la propiedad ó conveniencia del declive de las tablas hácia el proscenio se dijo.

No sabia el Curioso considerar este declive como un medio para complementar el efecto perspectivo, toda vez que el escenario no necesitaba más espacio que el suficiente para moverse en primer término el sér humano que actua, esa figura que da la Naturaleza al Arte, y que el Arte no puede hacer mas que caracterizarla como individualidad, mas no para ponerla en relaciones perspectivas, con el lugar de la escena que tampoco se presenta en realidad, sino en ilusion artística de ella. El pintor hizo observar al Curioso que el declive del escenario no se relacionaba tanto con el efecto perspectivo de la decoracion, como con el buen aspecto del actor; pues—con efecto, añadió el pintor, crece el actor en estatura, en el proscenio, por razon de la visual del espectador especialmente del que está situado en el patio; y en el foro, por razon de la elevacion del suelo. Este declive tiene pues, por principal objeto dejar ver toda la figura del actor, aun desde las localidades más próximas al escenario.—

La combinacion de las distintas piezas del equipo de la decoracion hizo que el pintor tuviese que advertir al maquinista cierta disposicion especial, re-

firiéndose á la brigada que cuidaba de lo que el Curioso le pareció derecha, y que el pintor indicó como izquierda; lo cual dió motivo á aquel para dirigirse á este, diciéndole:

—Confieso que nunca he podido saber cuales son los lados derecho é izquierdo de un teatro; porque unas veces veo marcadas en los dramas impresos, situaciones ó salidas para las cuales se indica el lado izquierdo, por ejemplo, y aparecen en el derecho; y al contrario.—

—Y en esto hay bastante discordancia, dijo el Director. En los cuadernos de direccion escénica suelen marcarse *derecha* é *izquierda*, sin decir si es la del espectador ó la del actor: unos marcan estos lados refiriéndose al primero y otros al contrario, esto es, refiriéndose al segundo. Parece lógico designar los de un teatro refiriéndose al espectador y no al actor, en atencion á que, si bien el efecto escénico se verifica con el actor, este efecto no es regulador fijo y determinado supuesto que es de simple ilusion, ni hay razon para obligar al actor á dirigir la vista al público, ni aquella ilusion puede suponer lados como no puede suponer detrás ni delante en la escena; mientras que la atencion del público hácia el escenario es fija, es determinada y hasta forzosa. Y debió de reconocerse la inconve-

ra y proporciones de los actores para producir los convenientes efectos perspectivos; no debe el pintor escenógrafo, emplear estos efectos con todo su desarrollo, sino fuera del alcance del actor, esto es, más allá del término en donde este ha de moverse, que difícilmente podrá ser mucho más léjos de los dos primeros. De otro modo, el dominio de la verdad de la Naturaleza, aunque no esté representado más que por la estatura del actor, aparecerá con toda su realidad, quedando descubierto el artificio, y neutralizada la ilusion de la otra verdad, esto es, la del Arte. Por consiguiente, es menester que el pintor escenógrafo dé á los medios materiales que el escenario le proporciona, la importancia y el valor correspondiente segun los casos, y hasta prescinda de ellos si el génio le sugiriere otros con que artísticamente suplirlos. Estos medios materiales son: los telones, los rompimientos, los bastidores, los firmes y apliques y las bambalinas. El sistema del alumbrado es otro medio; pero ese necesita ser tratado aisladamente.

Lo primero que llama la atencion es el punto de vista. Colocar este punto á grande altura sobre el piso del escenario, es suponer al espectador situado en una eminencia; colocarle muy bajo, es no atender á la situacion de la mayor parte de los espec-

El escenario es la parte del teatro donde se realiza el Arte, ó sea, el grupo de producciones artísticas que constituyen el objeto de las representaciones dramáticas: es, por decirlo así, el santuario del teatro, donde los profanos no debieran penetrar jamás, y que sin embargo es el más profanado: (entiéndase, respecto de la ilusion escénica). En aquel sitio es menester dar razon de las circunstancias tópicas del drama y de las condiciones de la accion. Hé aquí las decoraciones.

Al hablar de esta parte del aparato escénico, es menester tener en cuenta ciertos principios, no por todos conocidos, ni por los que pueden conocerlos, debidamente observados. En el teatro, la verdad de la Naturaleza, esto es, el actor en su personalidad, está en contacto con la verdad del Arte, esto es, el escenario y las decoraciones; y cuando en la imaginacion pasiva se le ofrecen ambas verdades reunidas, la ventaja no está por la del Arte; y por este motivo debe este hacer cuantos esfuerzos fueren convenientes para evitar este parangon: véase sino como el actor procura borrar la impresion de su personalidad, esto es, como procura que desaparezca su individualidad real debajo de las pelucas y del traje, y á favor del afeite. Pero no siendole posible al Arte aumentar ó disminuir á su sabor la estatu-

sible, y que lo artístico tenga de lo real cuanto fuere imaginable: este es el axioma que debe tener presente el pintor escenógrafo en el teatro, no presentando en la escena nada pintado que pueda figurar simultáneamente con la realidad; y por esto un mueble pintado en un telon, es tan inconveniente como el cristal azogado en un espejo que en la escena deba presentarse.

Los bastidores y las bambalinas son un gran recurso para hacer muy sensibles, más de lo que puede hacerlo un pintor de perspectivas, los distintos planos: pero como para no caer en los contrasentidos de que se acaba de hacer mencion, solo puede ese pintor echar mano de todos los recursos perspectivos que están fuera del alcance del actor; los bastidores y las bambalinas son un grande inconveniente para el efecto, y aun son un medio muy vulgar y hasta pueril, si á tal punto se lleva la cuestion. Los bastidores limitan de una manera tan material el lugar de lo accion, que destruyen la ilusion en los grandes espectáculos de la Naturaleza, esto es, en los paisajes: limitacion todavía más impropia é inconveniente en las bambalinas llamadas de *cielo*. Es verdad que las ramas de los árboles figurados en los bastidores cruzándose á favor de las bambalinas, son un recurso para evitar el pésimo

efecto de un contorno en lo que no le tiene, como es la atmósfera; pero desde el momento en que esa atmósfera debe aparecer con toda su desnudez, como por ejemplo, en la representacion de una gran llanura, ó de un cielo despejado; la bambalina debe desaparecer detras de la pañería inmediata al bambalinon de la boca, cuya extension, por grande que sea, es preferible, dejando el efecto única y exclusivamente para el telon del foro, al cual pueden dársele las dimensiones necesarias, ó la forma conveniente, aunque sea cóncava, iluminándole con toda la fuerza de luz que requiera tal vez la escena. Por esto la pintura escenográfica en la representacion del paisaje, debe dar la preferencia á la disposicion panorámica sobre la de determinados puntos de vista; porque por este medio se satisfará más completamente la ilusion del espectador, el cual con su múltiple personalidad puede contemplar la escena desde todos los puntos de la sala.

Se dirá que la disposicion panorámica en el decorado ofrece algunas dificultades tanto respecto de la plantacion de la escena como de los cambios á vista; pero al paso que la primera puede simplificarse desde el momento en que la disposicion del telar pueda responder á la necesidad de telones cóncavos en el fondo del escenario, como responde en

sible, y que lo artístico tenga de lo real
re imaginable: este es el axioma que
presente el pintor escenógrafo en el teat
sentando en la escena nada pintado que
gurar simultáneamente con la realidad;
un mueble pintado en un telon, es tan in
te como el cristal azogado en un espej
escena deba presentarse.

Los bastidores y las bambalinas son u
curso para hacer muy sensibles, más de
de hacerlo un pintor de perspectivas, l
planos: pero como para no caer en los c
dos de que se acaba de hacer mencion,
ese pintor echar mano de todos los rec
pectivos que están fuera del alcance de
bastidores y las bambalinas son un gra
veniente para el efecto, y aun son un r
vulgar y hasta pueril, si á tal punto s
cuestion. Los bastidores limitan de una
material el lugar de lo accion, que destru
sion en los grandes espectáculos de la N
esto es, en los paisajes: limitacion todaví
propia é inconveniente en las bambalinas
de *cielo*. Es verdad que las ramas de los
gurados en los bastidores cruzándose á fa
bambalinas, son un recurso para evitar

[illegible]

[illegible] la [illegible] inmediata [illegible]
[illegible] unico [illegible]
[illegible] necesarias. [illegible] otra [illegible]
[illegible] concava. Iluminando [illegible]
[illegible] luz que requiere al [illegible]
[illegible] escenografica en la representa-
[illegible] debe dar la predominancia a la dispo-
[illegible]ica sobre la de determinados puntos
[illegible]que por este medio se satisfara mas
[illegible] la ilusion del espectador, el cual
[illegible]le personalidad puede contemplar la
[illegible]dos los puntos de la sala.

[illegible]a disposicion panoramica en el de-
[illegible]gunas dificultades tanto respecto de
[illegible] la escena como de los cambios a
[illegible]so que la primera puede simplificar
[illegible]ento en que la disposicion del tel
[illegible]r á la necesidad de telones como
[illegible] del escenario, como responde

el dia á los rigurosa y exclusivamente planos; los segundos no son tan frecuentes ni tan imposibles de ser sustituidos por la caida de la cortina supletoria ó telon comodin; que al cabo, si este medio puede romper la ilusion de un acto del drama, nunca puede ser perjudicial al efecto de los cuadros en que este puede estar dividido, antes al contrario, en determinados casos, será un medio más seguro para dejarlos redondeados. Divida el poeta en actos, que el pintor escenógrafo y el maquinista, dividirán en cuadros.

Conocemos los medios materiales de que puede disponer el pintor escenógrafo para presentar el lugar de la escena, esto es, el fondo del cuadro, respecto del punto de vista y demas efectos perspectivos; conviene desde luego conocer los que se refieren á la luz que ha de iluminar ese fondo.

Aunque esa luz, de la misma manera que en un cuadro, debiera ser la que ha de iluminar la escena, esto es, las figuras que en aquel lugar han de moverse; sin embargo, en el teatro existe la singular anomalía de que esta luz no es la misma, de modo que el cuadro existe, no solo por la luz que el pintor hubiere elegido, sino por la que es necesaria para que el actor sea visto del público: porque

es menester hacer distincion entre la *iluminacion,* y el *alumbrado*, y entre el *alumbrado del escenario* y el del *proscenio.*

La diferencia entre la luz que *alumbra* el cuadro y la que le *ilumina* puede comprenderla fácilmente cualquiera por poco que se haya familiarizado con el arte pictórico: la luz que *alumbra* el cuadro es la natural ó la artificial, esto es, la necesaria para poder disfrutar de la vista de la pintura: la que *ilumina,* es la que esta misma pintura tiene por ministerio del Arte. En cuanto á la diferencia que se establece entre el *alumbrado del escenario* y el del *proscenio*, esa no puede comprenderse de golpe, porque no es fácil alcanzar la razon que puede haber para que las figuras de ese cuadro teatral deban estar iluminadas de distinta manera que el fondo, ó sea el lugar de la escena.

Vayamos por partes, y tratemos desde luego de la primera distincion.

Para que las obras de Pintura produzcan efecto, es menester que reciban la luz de una manera especial y determinada: esto lo sabe cualquier principiante en la práctica del arte pictórico, como sabe tambien, que el pintor debe buscar en la paleta la luz que ha de iluminar este cuadro. Así es que la luz del Sol, los efectos de Luna, de incendio, etc.,

etc., no han de proceder del mechero que alumbra, sino que la ha de llevar consigo la Pintura si se quisieren producir los efectos convenientes; y esta regla que para los cuadros rige, debe regir tambien en las decoraciones teatrales, especialmente en las perspectivas de la Naturaleza, en los paisajes: por consiguiente, no es la materialidad del alumbrado la que en el escenario ha de producir el efecto pictórico, aunque sea verdad que para obtenerle deba combinarse esa materialidad de la luz con la luz que el arte del pintor escenógrafo haya querido dar á su obra.

Esta combinacion puede fácilmente hacerse, teniendo en cuenta, primero y principalmennte que no ha de resultar de esta ó estotra inclinacion de la luz, sino de la naturaleza ó cualidad de ella. La inclinacion de la luz por medio del alumbrado es en el escenario, imposible. Los mecheros que arden en un lado y en la parte superior no pueden extender la fuerza de sus rayos de luz, ni hasta el otro lado los primeros, ni hasta el suelo los segundos: los mecheros de un lado suplen el alcance de los del otro, y los de ambos el alcance de los del telar. El actual sistema de alumbrado del escenario por medio de ringlas de luces del telar, y de los varales colocados en distintos puntos del escenario, da

luz difusa, y con ella se favorece en gran manera la libertad del pintor escenógrafo para suponerla con la direccion é inclinacion que mejor le conviniere; y por otra parte, es la única que debe y puede emplearse, atendido el sistema de bastidores y bambalinas que en la actualidad se sigue, porque este sistema neutralizaria todo el empeño que se pusiera en obtener la combinacion ó armonía entre el *alumbrado* y la *iluminacion*. Solo adoptando el sistema panorámico, esto es, de supresion de bambalinas de cielo y de bastidores del fondo del escenario, como antes se ha indicado, y por consecuencia, la mayor extension de los telones de horizonte y su disposicion cóncava, podria alcanzarse que el inconveniente desapareciera un tanto.

Puede venir un caso en que la escena requiera una inclinacion especial de la luz, por ejemplo, aquel en que una ninfa en una noche de luna ha de jugar con su sombra; entonces la lámpara Drumond hará gran papel, es verdad; mas como sus rayos no pueden fácilmente extenderse á todo el escenario, y es por otra parte más viva que la que pueden arrojar los varales de los bastidores y los herses, del telar; es menester que el pintor pinte la decoracion iluminándola de manera que no produzcan contraste chocante los dos géneros de alumbrado simultáneamente empleados.

Esto quiere decir que el pintor escenógrafo, como pintor, no solo debe buscar en la paleta la luz que habrá de iluminar la decoracion; sino que con esta iluminacion, puede dar al alumbrado, ya no la identidad con la realidad, sino aquel sabor artístico conveniente á la distinta calidad de la luz que fuere menester emplear.

Todas las dificultades que existen para obtener la armonía entre la *iluminacion* de las decoraciones y el *alumbrado* del escenario no constituyen la dificultad de mayor calibre que el arte pictórico tiene que vencer en un escenario, porque no se presenta ni con mucho tan grave cuando se trata de los efectos de la luz aisladamente, como cuando se trata de la ausencia total de luz, ó del paso de la luz á la oscuridad ó al contrario, por requerirlo de cualquiera de estos dos modos la accion dramática.

Inútil es entretenerse en manifestar, que en completa oscuridad no puede presentarse á la vista objeto alguno; y, ¡cosa rara! el pintor escenógrafo no puede prescindir en semejantes casos de dar razon de formas. En la representacion de un paisaje de noche, la luz de las estrellas podrá servir al pintor de pretexto para hacer visibles ciertas formas generales: mas cuando el cielo hubiere de presentarse sin estos luminares, no le quedará al pintor

recurso, ni siquiera como pretexto; como tampoco le tendrá en una escena oscura de un interior: de esta cuestion nos ocuparemos luego. Sin embargo, el pintor ha de pintar; y el espectador admitirá de buen grado la pintura en la oscuridad, siquiera sea esta tal que un actor no haya de ver á otro actor, mientras aquel espectador pueda gozar del espectáculo, y hasta ver la accion mímica de ambos, y aun, si tanto se apurare la cuestion, exigiendo ver la expresion de los rostros.

A todas estas dificultades con que tropieza á cada instante la pintura escenográfica, deben añadirse los inconvenientes, á más de graves, trascendentales, de los cambios desde la luz á la oscuridad, y al contrario, especialmente si hubieren de ser repentinos por algun accidente ó por un efecto mágico ó sobrenatural, y aun en el caso en que semejantes pases hubieren de verificarse paulatinamente cual en la Naturaleza diariamente se verifica. Las tinieblas eran palpables en todo Egipto (hipérbole que puede admitirse como indicativa de la oscuridad en el más alto grado); y al extender Moisés la vara, vuelve la luz radiante del Sol á iluminar el país ¿el pintor deberá haber pintado la decoracion para la oscuridad hasta el punto de no quitar á la representacion la naturaleza de espectáculo? no;

porque al aparecer el efecto del *alumbrado* faltará el de la *iluminacion*. Al expirar Jesucristo en la cruz, la Tierra se cubrió repentinamente de tinieblas; ¿deberá estar pintada la decoracion con el efecto de la *iluminacion* debiendo faltar el *alumbrado*? En cualquiera de estos dos casos los telones de gasas son el recurso del pintor escenógrafo para cubrir la decoracion iluminada, ó para descubrirla; y lo ingenioso de las combinaciones del tramoyista para verificar convenientemente los cambios, será lo único que podrá resolver las dificultades que el arte pictórico no puede salvar. La mayor fuerza del alumbrado podrá tambien auxiliar el efecto; recurso con que el alumbrado por medio del gas ha venido á favorecer el efecto pictórico en los escenarios; pudiendo este medio complementar el de cristales y talcos de colores, la luz oxídrica, la eléctrica y la de magnesio de las lámparas Drumond y Salomon, para producir cambiantes los más variados, y responder á las exigencias de un aparato escénico de efecto el más deslumbrador.

Las dificultades en la *iluminacion* y en el *alumbrado* que pueden presentarse en una escena al aire libre, adquieren nuevo aspecto cuando se trata de un interior. Al aire libre, debe resolver el pintor la cuestion acerca de la direccion de la luz; en

un interior la luz de las baterías puede hacer suponer ventanas en el muro que en aquel punto habria de cerrar el edificio; en cuyo caso la *iluminacion* del telon puede combinarse, y aun armonizarse con el *alumbrado* de las baterías: mas cuando la escena requiera ventanas en el foro ó en los lados, no podrá alcanzarse fácilmente esta armonía, debiendo suplirla el génio del pintor.

Pasemos ahora desde el interior alumbrado por luz que debe suponerse natural, á un interior que debe serlo por luz artificial, y que ha de quedar sin ella por haberla matado, por ejemplo, una condesa de Formoutiers y un paje de un conde de Ory; ó por lo contrario, que presentándose oscuro haya de quedar repentinamente *alumbrado* por la vela que enciende un taimado Barbero confidente de un Conde, despues de haber escalado ambos el balcon de la casa en que habita cierta Rosina; porque entonces no le queda al pintor escenógrafo otro recurso que dar á estos interiores un colorido rebajado de tonos, y presentar en las paredes poquísimos efectos de claroscuro, prescindiendo además de grandes accidentaciones.

Y sea dicho aquí de paso, todas estas circunstancias complican el repertorio de decoraciones de un teatro; pero de una manera tal, que puede ponerse

en duda la existencia de un escenario que posea completo ese repertorio.

Algunos de los inconvenientes que quedan enumerados, vienen á aumentar su intensidad con el alumbrado de la sala. Aunque segun la doctrina escénica, nada comun debe suponerse entre el escenario y la sala á fin de que la representacion corra con la mayor independencia posible y produzca en el ánimo del espectador el efecto conveniente; sin embargo, razones físicas, que no está en la mano del hombre neutralizar, exigen que el alumbrado de la sala se modifique segun el servicio de la escena lo requiera, y que el alumbrado del escenario modifique los efectos que en ella ha de producir natural é indispensablemente el de la sala. Este alumbrado, como no puede ménos de ser, al paso que impide la completa ausencia de luz en el escenario en el caso que en este deba representarse la oscuridad, hace que se produzca en los telones, bastidores y bambalinas una esbatimentacion del todo inconveniente, y muchas veces hasta ridícula. Y aunque sea verdad que ese alumbrado de la sala puede rebajarse, pero nunca puede ni debe hacerse hasta dejar esa sala completamente á oscuras. Si es muy cierto que la completa oscuridad de la sala podria realzar los efectos del escenario, ya que sa-

bidos y muy conocidos son los que se obtienen en los diorámas y panorámas, y aun en los museos de pinturas, colocando al espectador en punto oscuro; tambien aqui podria promoverse la cuestion acerca de la oportunidad y conveniencia de semejante medio en el teatro; toda vez que el teatro es, cuando ménos, el más culto recreo que en la sociedad puede haber. Segun nuestra opinion siempre será inoportuno é inconveniente este medio; salvos algunos casos escepcionales, que, por serlo, no podrán ménos de alcanzar el éxito más completo. Un abuso de este medio le vulgarizaria.

Si la diferencia entre la *iluminacion* y el *alumbrado* presenta dificultades de gran trascendencia para la pintura escenográfica, la doble luz que alumbra, y aun debe alumbrar un cuadro escénico se presenta desde luego al que no tiene práctica del escenario (por más que sea pintor de cuadros, distinguidísimo) como un obstáculo insuperable para el buen efecto. Y sin embargo, esta doble luz no quita el efecto total del cuadro, antes bien aumenta el interes; habiendo en ello la notable circunstancia de que el mismo espectador parece como si viniera exigiendo ese doble alumbrado, á saber, el del interior del escenario que alumbra la decoracion, y el

exterior que procede de las candilejas ó baterías del proscenio y alumbra exclusivamente al actor. ¿De que proviene esta anomalía?

Hé aquí un caso que prueba una vez más que el Arte, acomodándose á los medios de que el hombre puede echar mano para la produccion, busca la verdad, más no la de la Naturaleza, sino aquella verdad que, tomada de la Naturaleza, y armonizada con tales medios, constituye la verdad del Arte. Porque es menester hacerse cargo de que la verdad del Arte no es la verdad de la Naturaleza, sino la conformidad ó armonía de todas las partes que entran en la composicion de la obra de Arte, entre sí, segun el modelo de la Naturaleza: y siendo la luz que alumbra, en nuestro caso, parte de la obra de Arte, será menester que esta se produzca con semejantes condiciones, para producir el efecto conveniente: por lo que, así como no habrá necesidad de que la oscuridad sea completa, por más que la escena lo exija, tampoco habrá necesidad de que el actor esté alumbrado por la luz del escenario, sino por otra particular para él, cuando él solo, esto es, su expresion haya de ser lo único que deba llamar la atencion del espectador, abstraccion hecha del fondo del cuadro.

No es posible desconocer que en el alumbrado

del escenario de un teatro hay una parte que poco, muy poco, está relacionada con el actor, y sí mucho con la decoracion, con el fondo del cuadro; mientras que hay otra que solo para el actor existe. Y aunque subsidiariamente estas dos partes son, ó debieran ser complementarias la una de la otra, sin embargo, cada una de ellas tiene un objeto especial á que exclusiva y aun privilegiadamente debe atender.

Como quiera que se admita ó no el proscenio: para el caso en que el actor ó cantante ó simple mímico vayan á representar las principales escenas en los límites del escenario más próximos al espectador, es indispensable que aquel sitio esté alumbrado muy especialmente, y con entera independencia de la luz que alumbra la decoracion ó el fondo del cuadro. Ahora bien, la luz que ha de alumbrar al actor en el proscenio puede proceder de tres distintos puntos, á saber: de abajo, de arriba, ó de los lados: la primera es la que en la actualidad se emplea, y procede de las candilejas ó baterías de proscenio: la segunda debiera partir de un punto elevado de la sala, que, sin incomodar al espectador dirigiese rayos reverberados al proscenio: la tercera se obtendria por medio de varales colocados en cada uno de los lados de este proscenio,

exigiendo del mismo la retiracion de sus límites á la línea del telon de boca. Considérense los efectos que pueden producir cada uno de estos sistemas; y despues de haberse dado cuenta exacta de ellos, es como debe el arquitecto constructor de un teatro adoptar el que considere más conveniente.

Varias consideraciones hay que tener presentes, para ello; consideraciones tanto más importantes cuanto que en la imposibilidad de obtener en la iluminacion de los actores la más fiel reproduccion de la verdad de la Naturaleza, ninguno de los tres sistemas puede acercarse siquiera á esa verdad, sin dejar de serlo por esto, atendidas los condiciones del sitio en que el actor se coloca. En el teatro, lo repetimos, es donde más palpablemente se ve realizado el axioma de que la verdad del Arte no es la verdad de la Naturaleza; viniendo la primera verdad á impresionar de un modo tal, que llega á tomar el carácter de la segunda. En la Naturaleza no se habla en verso; en la Naturaleza no se expresan las pasiones, cantando, ni con las solas actitudes, ademanes y movimientos de las piernas y piés, como sucede en el teatro; ni la pantomima es la expresion que los sordo-mudos emplean; ni existe en la Naturaleza un monólogo, más que como resultado de una monomanía; ni es el lugar de la escena

lo que á nuestra vista cambia, sino que somos nosotros los que cambiamos de sitio; por consiguiente nada de particular tiene que en el teatro pueda emplearse para el actor un alumbrado especial á fin de hacer más visible la expresion; siendo esto preferible á querer que ese actor aparezca iluminado con toda la propiedad que procede de la Naturaleza; que al cabo no es la identidad con las existencias lo que produce efecto estético, sino la ilusion de esta realidad obtenida por la armonía de las partes de que la obra de Arte se compone, entre sí, y de cada una de ellas con el conjunto; siempre segun el modelo de la Naturaleza. Si esto no fuese así, ¿qué necesidad tendria el actor, cuya personalidad es la única verdad de la Naturaleza de que el Arte echa mano, de disfrazarse, pintarrajarse el rostro, ponerse una peluca, en una palabra, de caracterizarse, ó lo que es lo mismo, de desprenderse de toda la parte de verdad de la Naturaleza que su personalidad tiene, para darle la verdad que el Arte requiere?

Esto supuesto, y en la necesidad de adoptar un sistema de alumbrado para el proscenio, parece preferible el que en la actualidad se emplea, por medio de las baterías de candilejas; medio que por muy defectuoso que parezca, es susceptible de

mejora, al paso que posee circunstancias tan favorables al Arte, que no tiene reemplazo. Con efecto, si el actor recibe demasiado directamente de abajo arriba la luz desde las candilejas de las baterías, no hay más que alejar estas baterías un tanto, trasladándolas, por ejemplo, desde el punto en que actualmente suelen colocarse, á los límites que separan del público la orquesta; y quizá por este medio, al paso que se eludirá en cierta manera el defecto que se achaca al sistema de luz baja, diciendo que la fisonomía de los actores queda con ella iluminada de una manera ilógica y contranatural; los rayos de luz tendrán bastante oblicuidad para dar luz al rostro del actor, si no cual la Naturaleza se la dá, á lo ménos con el efecto necesario para que el espectador se entere cumplidamente de la expresion que tome la fisonomía del actor, ó de la que pueda adivinarse en los movimientos de una bailarina.

La eleccion, pues, del alumbrado del proscenio, solo es cuestion de resultados, esto es, de efectos. Examínese la figura humana cuando reciba la luz desde un punto elevado: la fisonomía tendrá entonces más carácter, si se quisiere, pero la tersura de la juventud, no ménos que la misma estatura, sufrirán un tanto para los efectos del Arte; la primera, por la demasiada acusacion de la musculatura del

rostro; la segunda por lo sombreadas que quedarán las extremidades inferiores: al contrario, con la luz baja, la gracia de la fisonomía aparecerá en los ojos y en la boca, pronunciándose apenas en aquella la musculatura; la estatura se elevará, creciendo la figura entera en proporciones con el modelado del pecho y la perfecta distincion de las extremidades inferiores del cuerpo. Respecto de la luz lateral por medio de varales colocados detras de las pañerías fijas ó bastidores primeros, no puede decirse más sino que es menester considerar su incapacidad para realizar la perfecta iluminacion del proscenio, por reducidas que sean las dimensiones de este sobre el eje del teatro.

Para terminar este artículo referente á la pintura escenográfica y al alumbrado del escenario, no es posible dejar de consignar aquí ciertas ideas que en la conversacion entre los consabidos tres interlocutores, á saber, el Curioso, el arquitecto Director de escena y el Pintor escenógrafo se emitieron, ya sobre el empleo de un alumbrado de distinta naturaleza, esto es, de distinto color en el escenario que en la sala, ya respecto del poco conocimiento que los poetas dramáticos suelen tener de los medios materiales de ejecucion de que puede

disponerse en el actual estado del arte escénico.

Indicóse la primera cuestion con el objeto de que las decoraciones produjesen mejor efecto; pero se encontró que no siendo posible aislar ambas luces de modo que no lleguen á mezclarse materialmente, habrá de producirse una combinacion de ambos alumbrados; quedando por legítimo resultado neutralizados los efectos que quisieran producirse, y verificándose en los actores al acercarse al proscenio, un cambio notabilísimo en la expresion, por razon de la diferente luz que recibirian; y sobre todo, el alarde de luz distinta en el escenario, advertiria demasiado abiertamente al espectador de la intencion del Arte. De aquí el que semejante cuestion quedase sobre el tapete, sin la confianza de ser, como no fué, discutida siquiera.

Respecto del caso omiso que los poetas dramáticos hacen de los medios de realizacion de determinadas escenas, tanto para simplificar el servicio del escenario, como para obtener los buenos efectos que de los dos puntos á que este artículo se concreta, debe el teatro prometerse; no pudieron ménos de condolerse los tres interlocutores. Quéjanse muchas veces tales poetas de que algunas de las escenas que han inventado no produzcan el efecto que se habian prometido, siendo así que la mayor parte de

veces la causa está en no haber tenido en cuenta el materialismo de la disposicion escénica, habiendo hecho imposible aquel grado de facilidad, espontaneidad y propiedad en la produccion simultánea de todas las artes que en el teatro han de concurrir á un solo efecto.

ARTÍCULO X.

La maquinaria por sus efectos artísticos.

—Nada es bastante en el teatro, decia el Director, para sostener la ilusion, hasta aquella que llega á abusar de la imaginacion y del sentimiento. De manera, añadia, que la maquinaria misma tiene en el escenario su parte artística.

Los cambios á vista de las decoraciones son lo primero que en la maquinaria de un teatro se ofrece á las mayores consideraciones á fin de que no quede desvanecida aquella ilusion. Es verdad que los poetas modernos fijan la atencion sobre este particular un tanto más de lo que lo hicieron los de tres siglos atras respecto de la comedia de costumbres, ó si se quisiere, respecto de todo drama declamado (sin que esto sea hacer la menor alusion á la decantada Unidad de lugar); pero respecto del baile y de la ópera, la naturalcza maravillosa del primero, y la necesidad de reunir escenas líricas referentes á una misma accion, hacen algunas veces inevitables en la segunda tales cambios, y aun la tramoya.

En esta necesidad, el maquinista de teatro debe prever todos los entorpecimientos que en una maniobra pueden presentarse, á fin de poder evitarlos convenientemente; así como debe procurar, transigiendo un tanto con lo convencional de los cambios á vista, que no solo estos cambios, no ménos que la tramoya, puedan hacerse con la rapidez posible, sino que esté todo regularizado de modo que raye en lo maravilloso. Aquella rapidez la alcanzará con la simplicidad de los medios que emplee, y esta regularidad la obtendrá con una tripulacion práctica en las maniobras teatrales y bien ordenada y disciplinada, que sepa obedecer á la voz de los jefes de la seccion respectiva. Déjase entender que semejantes condiciones suben de punto en la tramoya de los espectáculos de magia, entre los cuales deben incluirse los bailes pantomímicos, y todas aquellas representaciones en que lo sobrenatural constituye el fondo de la trama dramática.

La rapidez y la regularidad son, como queda dicho, las principales condiciones de los cambios á vista; pero no son las únicas: hay además que atender á la manera de hacer aparecer ó desaparecer una decoracion. Cuando una decoracion ha de cambiarse á vista por descomposicion, no le queda al espectador el tiempo suficiente para atender á la

vez á todos los puntos por los cuales las distintas piezas que la componen aparecen ó desaparecen; y semejante circunstancia, si no es la única, es la que más contribuye al buen efecto del cambio. Cuando parte de una decoracion desaparece hácia el telar, y parte baja al foso, y entra el resto en los bastidores, el espectador no puede atender á todos estos puntos por los cuales la ocultacion se verifica, encontrándose cambiado el cuadro casi sin echarlo de ver: cuando ménos, las dos terceras partes del cambio material han escapado á su vista por pronta y rápida que haya podido correr, porque la curiosidad natural se detiene en una infinidad de puntos. La ilusion será completa si la descomposicion se hiciere de modo, que las junturas ni estén en accidentes de la decoracion que fuere fácil preveer, ni aparecieren con toda la determinacion de un contorno demasiado regular.

En general produce más efecto la desaparicion de una decoracion que ha de dejar otra descubierta, que la reserva de una decoracion con otra, en parte izada del foso, en parte arriada del telar, y en parte corrida desde los bastidores; sin duda porque lo que se descubre tiene en favor suyo el efecto de la combinacion realizada del cuadro, mientras que lo que ha de cubrir tiene en contra de sí el ajuste de

las piezas que le han de componer; y este ajuste, ó esperanza de él, afecta más materialmente al sentimiento que aquella descomposicion. Sin embargo no debe tomarse como regla el que sean preferibles los cambios por descomposicion que descubran una nueva decoracion, á los cambios por combinacion ó union de piezas que reserven la que hubiere servido para la escena terminada; porque de los cálculos de un buen maquinista combinados con el génio de un buen pintor escenógrafo todo debe esperarse; sabiendo acomodarse á los piés forzados que la accion dramática les hubiere dado.

El uso de los telones comodines, ó, mejor, de las cortinas, no deja de tener cierta importancia artística en el caso de imposibilidad de realizar un cambio á vista; pero la rapidez en la maniobra para verificar el cambio, y en la manera de correr y descorrer de la cortina para que parezca que entre uno y otro movimiento apenas ha mediado el tiempo suficiente para realizarse, son circunstancias que sorprenden al espectador, habiendo sido constantemente aplaudidas en los teatros: é indefectiblemente á esa rapidez se ha debido muchas veces el efecto de la decoracion que se ha descubierto.

La rapidez, la regularidad y la manera conveniente y propia de verificarse las tramoyas y los

cambios á vista, son las condiciones indispensables en toda clase de maniobras teatrales; así respecto del izar y del arriar los telones y de mover todas las piezas de una decoracion, como respecto de los vuelos: de manera que sin estas condiciones no es posible obtener los efectos convenientes; efectos que el Arte exije, como exije limpieza en la voz del cantante y pureza de sonido en los instrumentos musicales.

La simplicidad de los medios para la maniobra de un teatro hace al propio tiempo que los intermedios ó entreactos ocupen el menor tiempo posible, puesto que trae consigo la facilidad en la plantacion de las decoraciones; y esta circunstancia debe tenerse muy en cuenta en la construccion de estas, tanto por parte del maquinista como del pintor, porque no está el mérito de la decoracion teatral en el número de piezas de que se compone, sino en el mayor efecto con la menor complicacion posible de ellas. Al bueno y sencillo equipo de las decoraciones y á la escogida tripulacion para servirlas debe un escenario los resultados artísticos que le han de ganar un puesto en la primera categoría de las localidades de su clase.

A cargo de la maquinaria, dijo el Director al Curioso, que estaba la imitacion de todo género de rui-

dos, de todo género de meteoros atmosféricos, así como de la voz de toda especie de animales que la escena requiriera; ya fuese que semejante imitacion hubiese de verificarse por medio de máquinas ó aparatos, ya por medio de personas que en la imitacion de la voz de los animales fuesen una especialidad. Manifestó que de contínuo se estaban haciendo ensayos para perfeccionar esta parte de la representacion teatral; siendo importante, aun sin parecerlo, pues la imitacion de todos estos ruidos, meteoros y voces no se aprecia en el teatro cuando es exacta, y es ridícula cuando no es fiel: trascendiendo esta ridiculez al efecto de la representacion, hasta el extremo de quitar el efecto y la ilusion de la escena mejor desempeñada por parte de un autor aun de los más acreditados.

¡La ilusion teatral es tan delicada; y la hilaridad del público tan susceptible, que el menor desequilibrio en los medios de producir aquella ilusion, y de obtener grandes efectos desbarata la armonía mejor concebida de un conjunto! En caso de duda acerca del buen éxito, mejor es no correr el riesgo de un fracaso.

ARTÍCULO XI.

Caracterizacion escénica.

Con este título puede darse cuenta de las ideas artísticas que se vertieron en la conversacion que el Curioso y el arquitecto Director de escena tuvieron inmediatamente despues que separándose del pintor escenógrafo, salieron del escenario, habiendo pasado al archivo del teatro del cual era jefe el referido Director.

Es de suponer que el lector no desconocerá la necesidad de que en las representaciones teatrales, por la parte de espectáculo que tienen, se determinen siempre el *país* y la *época* en que la accion dramática pasa; así como la *edad*, la *categoría* y la *clase* de los personajes por medio de los cuales esta se verifica.

—¿Cuando el drama histórico, sea declamado ó musical ó mímico, requiere determinada localidad, preguntó el Curioso al Director, por qué no ha de procurarse que sea representado en pintura el lugar de la escena tomado del natural?

—No es menester dar demasiada importancia al lado exterior de la representacion; contestó el Di-

rector, añadiendo: por otra parte de la propia manera que el poeta no toma la verdad histórica tal cual la historia se la da, tampoco el pintor escenógrafo necesita representar el lugar de la escena tal cual la Naturaleza pudo darla. Es que la verdad de la Naturaleza no es la verdad del Arte: á serlo tendria el Arte que admitir todo lo natural; y me parece que convendrá usted conmigo en que no todo lo natural es artístico; mientras que todo lo artístico debe ser natural.—

Callóse el Curioso como dándose por convencido: y el Director añadió entonces algunas consideraciones respecto de la materia de que se trataba, en los siguientes términos.

—Cuando la accion pasa al aire libre, fuera de poblado, en una palabra, donde hayan de verse por límites la atmósfera y el horizonte, ya sea una campiña fértil, ya un desierto, ya una playa, ya un espeso bosque, ya un país oriental, ya una comarca europea ó americana, ya septentrional ó meridional, no hay ni puede haber cuestion; el pintor escenógrafo buscará indudablemente para la propia representacion cuanto hubiere menester, en un repertorio de apuntes tomados del natural, si hubiere viajado, ó de un album fotográfico de vistas tomadas de todos los paises del globo, ya que la Ciencia,

auxiliar constante del Arte y unido á este por consorcio indisoluble, le ha hecho á este el rico presente de la Fotografía. No debe suponerse por esto que el pintor escenógrafo deba presentar con toda fidelidad todos los países del globo; pero debe conocer sus caractéres, cuando ménos los más generales, así atmosféricos como geológicos; porque de otro modo decaerá la propiedad escénica, y el artista no cumplirá su mision; que al cabo, del artista debe recibir el público ilustracion, como en el voto público debe hallar el artista la norma de su propio criterio. Por esto el pintor escenógrafo debe reunir á los conocimientos especiales en su arte, esa curiosidad artística en virtud de la cual debe interesarse por cuanto presencie en el grande espectáculo de la Naturaleza, en una palabra, debe ser un verdadero paisista.—

Cuando se trató del caso en que la accion se suponia pasar á la vista de determinado edificio, en una calle ó plaza, ó en un interior, quiso el Curioso insistir en la necesidad de una escrupulosa fidelidad fisiognómica del lugar de la escena. No lo contradijo abiertamente el Director, antes bien consideró la conveniencia y aun la utilidad que traeria al carácter semejante circunstancia; mas no la admitió como condicion precisa; y añadió, que como

en el teatro es las más de las veces indispensable presentar muy marcadamente determinados caractéres para llamar muy especialmente la atencion sobre ellos, debia la pintura escenográfica realzar muchas veces estos caractéres, como realza otras tantas el pintor escenógrafo los efectos de la luz con pinceladas de color vivo; por cuya razon bastábale acomodarse al espíritu de las épocas con el extenso conocimiento de la Arqueología artística á fin de presentar monumentos arquitectónicos fisiognómicos de la localidad en que se supusiera la escena, con las circunstancias más características del estilo que se hubiere de representar.

—Porque no es, continuó el Director, el retrato de esa localidad lo que más puede caracterizar la escena, sino el tipo del estilo arquitectónico contemporáneo ó propio de la época en que el hecho se hubiere realizado. ¡Cuántas veces ofrece la historia ejemplos de hechos que han pasado en un edificio de época muy anterior á la en que la accion se supone! Pues bien, mientras la localidad no sea exigida por esta accion, esto es, no forme parte de las colisiones del drama, la necesidad de la representacion de la localidad arquitectónica verdadera y propia, cesa; pudiendo prescindirse de esta verdad histórica, para sustituirla por el estilo arquitectóni-

co coetáneo de la accion. El carácter escénico no sufrirá por ello el menor menoscabo; porque la cuestion no está en datos históricos que puedan emplearse para la debida caracterizacion, sino en el uso que de estos datos debe hacerse en la escena, atendida la complicacion de circunstancias que para el efecto pueden presentarse á fin de producir un conjunto armónico que caracterice, pero que aun por la misma propiedad no llame excesivamente la atencion, distrayéndola de lo principal; como podria llamarla por un anacronismo ó una impropiedad sobrado notoria. Los alardes de erudicion arqueológica para el público no son una leccion, ni para la representacion son de utilidad; antes bien perjudican al efecto teatral, porque dan mayor importancia á la parte exterior de la obra dramatica, que á la idea de ella, y rebajan el Arte al mero realismo.—

Los mismos principios pareció profesar el arquitecto Director respecto de la propiedad del *mobiliario, asientos, trajes y armas;* habiendo dado á entender al Curioso que el sistema que habia establecido para llenar el servicio de la escena, producia los más satisfactorios resultados; pues á la fácil y próxima comunicacion que los departamentos *Guardamuebles, Ropería y Armería* tenian con el esce-

nario; habia añadido la clasificacion arqueológica la más escrupulosa del repertorio que la administracion del teatro habia costeado, y por consiguiente, era propiedad del establecimiento: teniendo cada departamento un jefe particular inteligente bajo la dependencia inmediata del Director de escena.

Las decoraciones de que el escenario estaba dotado podian conocerse por los bocetos á la aguada, coleccionados en un grande album que constaba de algunos volúmenes y estaba custodiado en el archivo. Los trajes que se guardaban en la Ropería, conocíanse tambien por igual medio. Los muebles y utensilios y armas solo estaban registrados en índices, y estaban depositados en sus respectivos departamentos por el mismo órden y con la misma clasificacion arqueológica que estaban coleccionados en los referidos albumes las decoraciones y los trajes, de manera que los departamentos Guardamuebles y Armería tenian todo el aspecto de Museos arqueológicos.

El album de decoraciones comprendia un repertorio general clasificado por épocas, y otro particular con las decoraciones especiales para determinadas representaciones de grande espectáculo.

El album de trajes comprendia un repertorio de todas las épocas y de todos los países y de todas las

clases y categorías sociales; habiendo advertido el Director que si bien el album contenía los figurines de los trajes especiales de las primeras partes, sin embargo estos trajes no pertenecian al establecimiento, sino que eran propiedad de empresarios particulares; no guardándose en la Ropería del teatro más que el vestuario perteneciente al cuerpo de coros, al de coreógrafos y de figurantes. Razones de decoro, segun dijo el Director, habian obligado á la administracion del teatro á tener la Ropería montada de aquella conformidad; así como razones económicas no permitian tomar por cuenta propia la construccion del vestuario de las partes principales y segundas; si bien estas habian de sujetarse para sus trajes á los figurines que el Director de escena habia de proporcionar.

Como muestra de deferencia este Director regaló al Curioso un album de lo más típico del repertorio de decoraciones, de trajes, de muebles utensilios y armas; (1) con lo que el segundo hubo de formar idea de la buena administracion artística de aquel teatro; completando los conocimientos generales que poseia para apreciar el Arte bajo todas las formas que en el teatro aparece, y para poder ser exigente, segun

(1) Este album ofrece los datos necesarios para una *Historia del traje* y *del mueble*.

los casos, si no respecto de la suntuosidad, esplendor y riqueza del aparato escénico, á lo ménos respecto de la propiedad tan descuidada en nuestros dias, por la excesiva economía de los especuladores que monopolizan los teatros, por lo caprichoso de los espectáculos de ilusion más ó ménos moral que se ofrecen al público, y por la influencia de las modas, que no pocas veces se deja desgraciadamente sentir en el ánimo del personal del teatro, especialmente en el del sexo femenino.

En esto acertó á entrar en el archivo un sujeto de buen talante, que saludando con expresion y finura, habló particularmente con el Director.

Este sujeto puede interesarnos en el curso de nuestra tarea: hablaremos pues de él y de la conversacion que con él se entabló.

ARTÍCULO XII.

La declamacion.—Historia de un primer actor.—Las comparsas y los figurantes.

El sujeto que entró en el archivo del teatro, cuando se hallaban en este departamento el Director de escena y el Curioso, dió motivo á una conversacion no ménos interesante que las anteriores, y quizá más si cabe, por tratarse ya no de dar forma á la materia inerte bajo la direccion de un artista, sino de aplicar y de acomodar las mismas formas humanas que da la Naturaleza, esto es, el hombre vivo, á una obra de Arte, haciéndole parte integrante y principal de ella, y aun constituyéndose su misma personalidad como tal obra artística.

A no ser la mala parte á que podria echarse en el dia la palabra, llamaria *Histriónica* al arte del actor escénico; pero ello es que la denominacion ha caido en desuso, y aun en mal uso, como muchas palabras de las cuales se apodera la maledicencia ó el vulgo, y se ven desterradas de la buena sociedad y del bien parecer. Y es el caso que la denominacion no ha sido sustituida por otra, y hemos quedado con la definicion y sin nombre de la cosa defini-

da: de manera que el arte del actor escénico carece en el dia, de nombre. (1)

Este arte es una combinacion de otras artes: tiene de la plástica, la Mímica y la Caracterizacion; de la tónica, la Declamacion; y de la literaria el conocimiento del lenguaje y de la Literatura. ¡Véase cuántos han de ser los conocimientos que ha de poseer el actor escénico! Y sin embargo.....

Este *sin embargo* trae á la memoria aquel artículo de D. Mariano José de Larra que lleva por título, *Quiero ser cómico*, con toda aquella ironía con que allí se ridiculiza al que no conoce á fondo la lengua en que ha de representar, ni tiene nocion alguna de la Arqueología ni de la Historia; ni conoce ni estudia las dotes que la Naturaleza le hubiere dado para utilizarlas convenientemente; ni conoce el mundo, ni la sociedad, ni el corazon humano; ni es estudioso, ni sabe recitar el monólogo más insignificante, ó decir un aparte sin dirigirse al público.

Pero volvamos al sujeto que va á ofrecernos nueva materia para dar razon de la parte artística del personal actuante en un teatro.

Este sujeto poseia una bella figura, era de buen

(1) Naturales de Histria fueron los que introdujeron en la antigua Roma los primeros dramas cómicos llamados *Saturæ*: de donde, el llamar *histriones* á los que representaban *comedias*.

porte, de finos modales, traia muy bien afeitada la barba, y el cabello sumamente corto; frisaba con los treinta y cinco años de edad. Despues de haber hablado con el Director de escena acerca de las decoraciones que debian estrenarse en cierto drama, fué presentado por ese Director al Curioso, como primer actor y director de la compañía de declamacion que actuaba en un teatro á propósito para este género de representaciones; pero que estaba anexo al que nos ocupa, que era destinado solo para grandes espectáculos de Música y de Baile.

No es cosa de dar aquí cuenta de la conversacion que puso á los tres interlocutores en el caso de manifestar las circunstancias que habian conducido al uno á ser Curioso, al otro á ser Director de escena de un teatro lírico-coreográfico, y al otro á ser primer actor y director de una compañía de Declamacion; porque nos alejaria mucho de nuestro propósito: sin embargo, si esto puede entenderse respecto del Curioso y aun del Director de escena; no así en este momento respecto del nuevo interlocutor, cuya historia viene en este artículo como de molde. Contóla él mismo; y tal como la contó así vamos á contarla.

«Nací de familia medianamente acomodada y

muy regularmente relacionada. Murió mi padre cuando estaba yo todavía en mantillas; quedando mi madre conmigo y otro hijo mucho mayor que yo. La conducta de este hermano y el amor que mi madre le profesaba, agotaron en poco tiempo la fortuna que mi padre nos habia dejado. Mi hermano partió al cabo para América; viéndose mi madre en la dura necesidad de ganar la subsistencia con el trabajo de sus manos.

«Proporcionábale á mi madre, costura, el director del teatro de Música y Baile; y ofreciósele á mi madre ocasion para que yo, que no contaba más que siete años, pudiese ganar un real diario en la comparsa infantil del Cuerpo coreográfico. Hice progresos en la escuela de Baile; y aprendí la Música hasta el punto de ganar el primer puesto en la comparsa. Hallé buena acogida; y esto me alentó de manera, que al cumplir los catorce años, tomé parte en las oposiciones para una plaza de alumno interno en la escuela de Declamacion anexa al teatro de este género de representaciones. Poseia yo los conocimientos necesarios al efecto; porque mi buena madre me habia hecho asistir á la escuela de instruccion primaria. Conocia la Gramática y recitaba fábulas y trozos de poemas con grande aplauso de mis condiscípulos y contentamiento de la pobre de mi madre.

«La plaza de alumno interno que gané en la escuela de Declamacion, me obligaba á asistir á las clases de segunda enseñanza, y á ser figurante en las representaciones dramáticas. Familiaricéme por consiguiente mucho más de lo que estaba, con el escenario: habia adquirido en la escuela de Baile una flexibilidad en los miembros, y una rotundidad en los movimientos, de modo, que sin esfuerzo alguno acompañaba con propiedad de ademanes y con naturalidad de actitudes, las palabras que recitaba.

«Si el ser figurante acabó de familiarizarme con el escenario, el haber entrado á desempeñar papeles de partes de por medio cuando tuve ya formada la voz, me familiarizó con el público, es decir, me dió la serenidad suficiente para presentarme individualmente delante de él, sabiendo que me escuchaba, aunque haciendo caso omiso de que tenia yo conciencia de ello: porque como decian muy bien mis maestros, el actor existe para el público, pero el público no existe para el actor, sino para respetar sus fallos y apreciarlos en lo que valieren, segun su justo criterio adquirido con el conocimiento de sí mismo en lo moral y en lo físico (1), y de las teorías

(1) La expresion, *nosce te ipsum*, encierra un gran principio para el actor; el cual para ejercer su arte, debe desprenderse por

estéticas del Arte, así generales como particulares de la expresion tónica, como de la literaria y como de la plástica, porque al cabo, de todos estos medios de expresion el actor escénico necesita. Los favores que el público me dispensó, siempre los agradecí, pero nunca lo demostré en la escena, sino procurando desempeñar los papeles que se me confiaron, lo mejor que supe; y el público á su vez ha respetado siempre la dignidad de la escena, y nunca ha exigido de mí una salida inoportuna para hacerle un saludo impertinente.

«Procuré adquirir conocimientos estéticos y literarios, estudié la Historia y la Arqueología artística: y el frecuente trato con literatos, escultores, pintores, y con personas de todas clases y catego-

completo de su amor propio; y examinando escrupulosamente su interior, debe someter á su criterio formado con el estudio de las mejores obras de Escultura y de Pintura y aun de otros actores, todos sus actos artísticos, para alcanzar un estilo original; de la misma manera que debe tener en cuenta sus facultades y formas físicas para saber hacer la eleccion de los papeles en que puede más aventajadamente sobresalir. Si para lo primero debe escuchar el voto, no el consejo, del público; para lo segnndo debe consultar al espejo, más no estudiar en él. Este medio, tan controvertido, no tiene en el dia mas importancia que el que pudiera tener un amigo muy entendido y bastante sincero del actor, que pudiera decirle á éste: *está bien ó está mal.* De otro modo es fácil que lo que se adquiera sea Manera, no Estilo.

rías, el estudio de mi mismo, y el de la Naturaleza, el de la Equitacion y de la Esgrima, completaron mi educacion tanto del fondo como de la forma que para la profesion del arte del actor, he creido indispensable.

«Yo no sé lo que valgo; pero sin ninguna clase de pretension sé, que lo que pudiere valer lo deberé á los estudios que tengo hechos; porque las dotes naturales no hacen más que abrir el terreno, despejar el camino.»

Al terminar esta narracion preguntóle el Curioso al Actor, por que el teatro en que aetuaba habia de ser distinto de aquel en que se encontraban; á lo que contestó el Actor, diciendo que con dificultad un teatro con todas las condiciones acústicas para la Música, puede responder á todas las exigencias de la simple Declamacion.—El público, añadió, necesita ver al actor más de cerca que al cantante, para apreciar la expresion hasta en el menor detalle, exigiendo poder oir la menor de las inflexiones de la voz. La escala óptica y acústica de un teatro para la sola Declamacion es, por decirlo así, mucho más extensa que la de un teatro para la Música y el Baile; para este bastan los diapasones comunes; para aquel son indispensables hasta los más accidentados y que mayor atencion requieren de la vista y del oido.--

Indicó además, que para que un género de representacion tenga importancia, es menester dársela; y que no la tiene la Declamacion cuando la Música se coloca á su lado, porque el efecto artístico de la actuacion simplemente declamada, es hijo de una atencion mucho mayor por parte del público, que la que necesita una Opera ó un Baile: y como el Teatro no se toma más que como una diversion y un pasatiempo, que por ser de los más cultos y trascendentales debe procurar atraer y fijar esta atencion; de ahí el que la localidad misma sea lo que por razon de su destino imponga al público esta atencion preventivamente.

Ideas generales sobre el arte del actor se vertieron en la conversacion: y de ellas no debemos hacer gracia al lector, porque no dejan de tener interés. Hélas aquí.

Si bien todas las Artes tienen á la Naturaleza por modelo, en el arte del Actor la Naturaleza es además coadyutora. Si el artista en todas las demás artes debe encontrar en sí mismo el génio para crear sobre el modelo de la Naturaleza; en la actuacion escénica debe buscar en su propia figura, en su propia apostura y en las mismas facultades de que la Naturaleza le hubiere dotado, los elementos que pueden responder á las exigencias del

Arte. El actor al cultivar el suyo se constituye en un sér especial que la Naturaleza entrega al Arte, y que el Arte emplea para presentarle con la verdad del Arte; por cuya razon el actor debe conocerse á sí mismo físicamente, esto es, debe conocer su propia personalidad, sus propias facultades, ya para saber elegir el género en que deba especializarse, ya para saber acomodar sus formas y facultades naturales de la manera que el Arte tiene derecho á exigir.

Bien puede un actor considerarse por la simple fuerza de su voluntad, capaz de cultivar distintos géneros; que si la Naturaleza le hubiere negado las dotes indispensables al efecto, nunca sobresaldrá en ellos. Un actor de pequeña estatura, por ejemplo, podrá ser capaz de sentir la grandeza de alma del héroe; pero el espectador, que no puede juzgar sino por señales exteriores que simbolicen cuando ménos, el interior moral del hombre, no hallará armonía entre la forma con que se habrá expresado aquella idea. Y no obstará para ello la fidelidad histórica; que si bien pudo el más esforzado caballero de la Edad Media haber sido pequeño de cuerpo, sin embargo la idea de sus hazañas habrá levantado en gran manera su estatura muy por encima de la realidad.

Que el actor debe acomodar las formas de su cuerpo á las exigencias del Arte, es indudable: de otra manera no es posible la caracterizacion. Si puede, y aun debe, al efecto, emplear los afeites; debe evitar en su persona, especialmente en su busto, cuanto pueda impedir la fácil y más perfecta caracterizacion. Siempre dará pobre idea de su amor al Arte, cuando no de su falta de criterio artístico, si prefiriendo el bien parecer en el mundo real al bien parecer en el mundo del Arte, dejare crecer el vello del rostro y llevare el cabello en largos mechones partido y peinado. No quiere esto decir que el actor deba estar siempre en escena aun en el mismo mundo real; sólo es manifestar que quien al Arte ha dado su persona, todo puede el Arte exigirlo de esta para funcionar bien y cumplidamente en la jurisdiccion del Arte.

Si el actor ha de tener este criterio respecto de su persona físicamente considerada, debe tenerla respecto del modo de ataviarla, esto es, respecto del traje con que habrá de vestirla. Esta caracterizacion por medio del traje, reconocieron los interlocutores que ofrecia mayores dificultades que las que á primera vista parece: lúchase unas veces con la ridiculez en que han caido muchos trajes, y otras con la poca conveniencia de muchos de ellos

ya para la idealizacion del personaje, ya por los movimientos que en la actuacion son en determinados casos necesarios. Sin embargo, convínose en que si es menester idealizar el personaje, no lo es ménos idealizar el traje en el sentido y de conformidad ya con aquella idealizacion ya con estos movimientos; pues no puede haber traje que no encierre cierta generalidad así como cierta parte artística, que no puede desvirtuarla lo más ridículo de una moda. La cuestion está, en saber hallar estas circunstancias.

Pero lo que acerca de ellas no ofrece gran dificultad al tratarse de trajes de épocas pasadas, está muy levantado de punto al tratarse de trajes modernos, de los trajes que nuestra sociedad contemporánea ha venido y viene usando; pues existen razones de gran peso que conviene indicar. Con efecto aumenta la dificultad de una caracterizacion propia cuando se trata de una época contemporánea, ese cambio tan frecuente de la moda que en nuestros dias, y de un año para el otro se verifica, y cuya frecuencia trae consigo mil y una inconveniencias que hacen que lo que ayer se tuvo por aceptable, hoy se rechace, y mañana sea ridículo. Cuantas dificultades se indicaron, las soltó el Actor interlocutor diciendo que cuanta mayor es la anti-

güedad de una época, ménos pueden determinarse ciertos detalles, aunque no sea más que por falta de noticias; y que si en nuestros dias han de determinarse por años los cambios que el traje hubiere sufrido, en épocas más remotas se han de determinar por decenios, así como á mayor antigüedad solo podrán determinarse por siglos, acabando por tener que hacerlo por las grandes peripecias de la civilizacion. Sentóse como principio, que no es la costumbre de un dia la que se ha de buscar para la caracterizacion, sino la de una época dada más ó ménos larga; y que aun en ello hay que adoptar lo general y característico, nunca lo especial é incidental, y ménos lo meramente caprichoso. Y que debe ser así, lo corroboró el Director de escena, porque, segun dijo, en el Arte no debe darse más importancia al lado exterior de la obra que al sentido ó idea que en ella estuviese desarrollada.

De las individualidades actuantes en una representacion, pasose á hablar de la colectividad de las *comparsas*.

Comunmente la palabra *comparsa* se toma como significativo de cada una de las individualidades que forman el acompañamiento ó séquito de uno ó

más personajes que figuran en las representaciones teatrales; pero no es así, pues con el nombre de *comparsa* solo debe entenderse la colectividad, esto es, el mismo acompañamiento ó séquito. Admitiendo ambas acepciones tendrá que decirse que *un comparsa* no es más que un individuo de *la comparsa*. Más como las comparsas de un teatro deben componerse de individualidades que han de tomar parte en la accion; de aquí el que *un comparsa* sea sinónimo de *figurante*, en cuyo caso el que bajo esta consideracion debe tomar parte en las representaciones escénicas, debe poseer alguna instruccion mímica á fin de que á su vez pueda desempeñar con propiedad esas *partes que no hablan*, pero que auxilian la accion mímicamente.

La *comparsa* en las representaciones teatrales forma, por decirlo así, el fondo del cuadro escénico, contribuyendo á la determinacion del carácter y al buen efecto del conjunto. La *comparsa* llena los huecos del cuadro escénico, representando ya masas del pueblo, ya cuerpos del ejército, ó un accesorio reducido á un solo individuo: en cualquiera de estos casos es ausiliar de la accion. En las escenas en que deba expresarse el temor, la indignacion ó la alegría, y tantas otras ¿cómo podrá quedar inactiva la *comparsa*? Esto seria dejar desairada

la acción ó al actor que hubiese excitado tales pasiones.

La *comparsa* debe tener carácter artístico, el cual está precisamente en el ausilio que debe prestar á la acción en general, y á los personajes que en ella figuran, en particular, hasta el punto de ser un axioma el que la *comparsa* deba tener *corifeos*, de los cuales deben salir los *figurantes mímicos*, y de estos las *partes de por medio*, y que amen de estas puedan formarse las principales de una compañía; porque la familiaridad con el escenario no se aprende en otra escuela que en el escenario mismo. El arte del actor, es como la natacion, en la cual es menester perder el miedo al agua: y el agua en aquel arte es el público, á la vez espectador y oyente. Teniendo contínuamente á la vista el ejemplo y la práctica, adquiere el figurante no un despejo descocado, sino esa familiaridad que incita á la naturalidad en el modo de presentarse y de expresar con la actitud con el ademan y con el gesto.

Esto no quiere decir que todas las individualidades de la comparsa deban ó puedan tener iguales aspiraciones y ser de igual categoría, porque no es posible, atendido el número de tales individualidades que para desplegar determinados aparatos

escénicos se necesita; ni es conveniente por las razones que á cualquiera pueden ocurrírsele; pero si á esa masa de gente que debe presentarse en un drama, no se le dá determinado número de figurantes, de corifeos ó aspirantes á la carrera escénica en cualquiera de sus ramos, para indicar siquiera los momentos de determinar la expresion propia de marcados sentimientos; la comparsa, en vez de determinar el efecto, producirá un contraste que hará parecer exagerada la expresion del actor en particular, ó perjudicará á la expresion general de los personajes principales, desvirtuando todos los esfuerzos del mejor director de escena, y haciendo caer muchas veces la accion en lo ridículo.

Despues de haberse vertido semejantes ideas con mayor ó menor extension, entró en aquel departamento el maestro de Música del Teatro. Puede comprender el lector que la Opera hubo de ser desde aquel momento el tema de la conversacion.

ARTICULO XIII.

El melodrama.—La ópera, la zarzuela, la tonadilla. Cantantes y coros.

Ópera es palabra italiana que vale en español, *obra*. Es innegable que Italia es la patria de la Música; y hubo de serlo del género dramático que debiera conocerse con la denominacion propia y genérica de *Melodrama*. La costumbre que en el mundo musical se introdujo de indicar con palabras italianas los movimientos, y los caractéres que convenia dar á cada pieza musical, así como la de numerar cada autor sus obras, hizo más tarde que lo que era *ópera* 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, etc., etc., quedara con el solo nombre de *ópera* para la obra de música dramática; ya fuese por no alargar la denominacion, ya por un alarde antonomásico fundado en el mérito, dificultad ó importancia de tal género de música.

Hé aquí el *melodrama* convertido en *ópera*, ó mejor, la palabra *ópera* con el sentido de la palabra *melodrama*. Y no ha sido esta suplantacion lo único que el melodrama ha tenido que sufrir, porque vióse adulterada su significacion cuando se introdujo la costumbre de acompañar la declamacion con

una música adecuada, ya no para formar cuerpo homogéneo, como sucedia en las llamadas *óperas*, sino limitándose á añadir al simple recitado y á la declamacion el encanto del ritmo y de la sonoridad, y el grado de expansion sentimental de la Música.

No se crea que condenamos por esto semejante medio de excitar el sentimiento, antes al contrario, le aplaudimos; y hemos visto producir muchas veces grandes efectos, habiéndolos sentido el público sin conocer la causa. Y sin embargo ¡cosa rara! el público al sentirse conmovido, ha pedido á voz en grito que cesara la música creyendo que estorbaba. Semejante fenómeno no debe extrañarse. La experiencia ha demostrado que la voluntad del hombre sensible á los goces artísticos, se resiste á admitir la simultaneidad de dos modos tan distintos de manifestacion dramática, como son, la simple declamacion y el canto, la voz simplemente articulada y la sucesion melódica de los sonidos.

A semejante resistencia de la voluntad no puede ménos de atribuirse tambien el que no sean recibidos con entera satisfaccion, aunque sean de buen grado tolerados, esos melodramas cuya accion se desarrolla al propio tiempo que por la ilacion de escenas líricas, por enlace de diálogos descriptivos y narrativos: tales son las *tonaditlas* y las *zarzuelas*,

las cuales mezclan piezas musicales con escenas declamadas. Cualquiera que sea la importancia que se haya dado á las segundas sobre las primeras, si estas han podido sostenerse como simple juguete satírico, aquellas han caido en el género cómico chocarrero, que se ha querido llamar *bufo*, como para dar á entender lo ultra ramplon de lo ridículo.

Háse querido, sin embargo, suponer que en España la zarzuela era la ópera nacional, ó que ella daria pié para esta. Bien puede admitirse la suposicion con algunas escepciones más ó ménos trascendentales que no hacen más que poner de manifiesto la realidad que tal suposicion puede alcanzar; escepciones que desapareceran luego que se compongan *libretos* propios para el melodrama en vez de componerse dramas con escenas líricas; luego que los maestros de música compongan tales melodramas; luego que haya cantantes españoles que no se desdeñen de cantarlos aunque no quieran renunciar á cantar con letra italiana en teatros extranjeros y aun en los de España.

No tratamos de promover con esto una discusion sobre causas y efectos, que al cabo en semejante materia lo que parece causa no es sino un resultado, y muchas de las circunstancias que se toman como resultados no son más que causas.

Despues de lo dicho no puede ménos de ser consignado aquí que la zarzuela, por su historia y por el mérito que su música puede alcanzar, muy bien puede llegar á ser una ópera, es decir, un verdadero melodrama. Todo debe esperarse de nuestros poetas no ménos que de los compositores con que España cuenta. (1)

Pero hay gentes que no saben ó no pueden concebir

(1) Desde que nació el Teatro español en el siglo XVI ha habido en España representaciones dramáticas con música; sin embargo no recibieron nombre determinado. En los primeros tiempos del reinado de Felipe IV, el hermano de este monarca, el infante D Fernando. dispuso que se dieran esa clase de dramas con música, en su casa de campo, la *Zarzuela* (1628), llamada así por los muchos zarzales que allí habia; empleando al efecto muchas máquinas y decoraciones teatrales Que se haya dado el nombre de *zarzuelas* á los dramas líricos, es quizá harto censurable, pues el nombre no puede constituir un género dentro del melodrama propiamente tal, ese género, que, segun el diccionario de la lengua, y con ella varios autores, es una composicion dramática que tiene una parte cantada. Sin embargo, apartando escrúpulos por razones de nombre, las representaciones lírico dramáticas que en la actualidad se han querido denominar *zarzuelas*, ¿son otra cosa más que un melodrama? ¿y el melodrama es otra cosa distinta de lo que los italianos llaman *Opera?* Si en la actualidad hallamos algo de inconveniente en las obras dramáticas llamadas *zarzuelas*, evitemos la inconveniencia, corrijamos los defectos de que adolecen, mas no admitamos categorías en la esfera de cada uno de los géneros, porque de admitirlas respecto de la forma, tendremos que admitirlas respecto del fondo; y despues de lo que queda dicho, no podemos, no debemos ser condescendientes respecto del particular.

la idea de que cantando pueda expresarse el dolor; porque creen tal vez, que solo el placer impele al hombre al canto. Es que no comprenden que la Música sea, á más de un lenguaje especial, la expresion más acentuada de la idea tónica; y que tanto aquel lenguaje como aquella expresion pueden tener por móviles lo mismo el placer que el dolor, el entusiasmo que la languidez, la elevacion que la familiaridad, lo trágico no ménos que lo cómico.

La Música puede expresar todos los sentimientos íntimos, sinfónicamente, así como puede acompañar composiciones poético-literarias del género lírico.

—¿Por qué hay tantos que conocen la composicion literaria, y tantos otros la musical, y son tampocos los que componen óperas?—decia el Curioso al Maestro de la música.—

—En primer lugar, contestó el Maestro, porque una cosa es el talento para la Ciencia, y otra el génio para el Arte: en segundo lugar porque pocos poetas conocen las limitaciones prosódicas á que deben sujetar su obra literaria para que pueda ser puesta en música, á fin de que el Arte musical á su vez pueda respetar la puntuacion, el acento gramatical, y el acento oratorio: y por último pocos son los compositores de música que posean suficientes

conocimientos literarios para hacer uso de la Poesía respetando sus derechos literarios.

Esto no quiere decir que la Música pueda admitir todas las inflexiones de la voz hablada ó de la declamacion, pues quizá no existan en el canto acompasado más efectos que los del punto y coma, y del punto final, traducidos musicalmente por medias cadencias ó por cadencias perfectas; y aunque en los recitados, ya simples, ya obligados, los medios quizá sean en mayor número; nunca llegan á la determinacion de la palabra hablada. La misma irregularidad del recitado obligado, la variedad extraordinaria en los movimientos y en los efectos de la orquesta, en los cortes del acompañamiento, en las continuas modulaciones, es lo que da carácter á las escenas; y el recitado simple cuando no se abusa de él, puede completar todo un sistema prosódico de declamacion musical que no tenga ni la extravagancia salmódica, ni la duracion de una pieza acompasada.—

Esta conversacion no pudo ménos de traer la cuestion acerca de la prioridad de la forma literaria en toda composicion musical que deba ser cantada; y sobre el particular, convenia el Curioso en que era indispensable en las composiciones lírico-dramáticas, para determinar el estilo y el carácter: y

añadió el Maestro, que con efecto era indispensable; pero que si el poeta no conociese la Música, fácilmente podria sucederle que escribiese un buen drama en vez de una ópera.

—Sin embargo, decia el Curioso, se han traducido libretos de óperas de un idioma á otro con buen éxito.—

—Es verdad, contestó el Maestro; pero entonces el poeta habrá tenido un trabajo penosísimo si ha querido ser fiel á la Música y á la idea de la poesía del original; cuando al compositor de Música le es más fácil atraer la letra de la ópera hácia la música. Una vocal, una sílaba, un acento, pueden cambiarse facilmente, y esto ni será costoso para el poeta, ni grande obstáculo para el compositor de Música; porque de la extructura de la versificacion puede sacar ritmos especiales. Son pocas las óperas que han tenido buen éxito solo por la buena versificacion del libreto. Una prosa bien hecha cuyas frases y períodos fuesen cortos seria más ventajosa y valdria mucho más para la Música que los versos antilíricos. La Música religiosa del culto católico no tiene letra versificada, y sin embargo, hay de este género composiciones bellísimas. Por otra parte, la ópera necesita poemas en que la Música pueda desplegar sus efectos y sus tesoros en con-

tinua ilacion de escenas líricas de suyo; ya presentándose las pasiones en movimiento, ya ofreciendo contrastes, variedad y vivo interés en ellas, ya pompa y esplendidez, en una palabra, cuanto pueda excitar vivamente la atencion. El poema lírico-dramático debe correr con marcha franca y rápida hácia el desenlace por medio de una ilacion de escenas líricas dramáticamente enlazadas.—

Esto dijo el Maestro, y corroboráronlo los demas interlocutores, no sin que el Curioso hiciese algunas observaciones relativas á las distintas fases que habia presentado la Ópera desde su aparicion: y como páreciese sostener derechos de Escuela, y derechos de nacionalidad en las Escuelas, hubo de suscitarse sobre el particular una polémica interesantísima para el Arte, cuyos principales puntos y pareceres no debemos pasar por alto: haremos de ella mencion especial.

Díjose sobre las Escuelas, que no eran más que distintos estilos; que lo mismo podian singularizarse en cada pueblo como en cada individuo; que solo podian existir Escuelas en el aislamiento ó difícil comunicacion de los pueblos ó de los individuos; pero que desde el momento en que la atmósfera de la civilizacion extendia por igual sus rayos sobre ambos hemisferios, dando vida á los séres que los

pueblan, difícilmente podian prevalecer aislados los estilos, pues no podian ménos de modificarse los unos por influencia de los otros, prestándose mútuo auxilio, y completándose mutuamente en sus adelantos, en sus verdades descubiertas y en sus dudas resueltas. Admitido pues, que una ópera no puede dejar de ser un poema lírico dramático, y que lo mismo la riqueza de las melodías que todas las modulaciones de la armonía han de contribuir á la bondad de la música dramática; caerán por la base los principios de toda escuela que pretendiere el derecho de sacrificar la Poesía á la Música, ó tuviere la creencia de que el arte musical solo es propio para expresar situaciones extraordinarias en que la magia y el prestigio de lo maravilloso y de lo sobre natural predominare.

Acerca de la nacionalidad de las óperas fué unánime la opinion de que, se comprende el drama nacional, pero que no pueden explicarse los caractéres de la nacionalidad de una ópera: lo primero se comprende, porque los elementos del drama declamado pueden tener carta de naturaleza; no pueden explicarse tales caracteres, porque difícilmente pueden tener esa carta todos los elementos necesarios para la constitucion de la música dramática. El idioma constituye por sí solo uno de los principales elemen-

tos de nacionalidad; del argumento puede decirse poco ménos; pero la Música tiene un carácter demasiado universal para que pueda atribuirse al género dramático nacionalidad alguna, por más que cada país tenga cantos populares característicos, porque estos no hacen más que dar razon de distinto género de sentimientos, de distinta clase de pasiones, y de diferentes necesidades; pero en manera alguna constituir el carácter de una accion dramática.

Una accion por sí sola no es elemento musical, esto es, lírico: y sin embargo, la ópera es un poema dramático, y como tal requiere una accion. Pero una accion se forma de distintas situaciones; y estas situaciones pueden tener un carácter más ó ménos lírico; la cuestion está pues, en saber hallar aquellas acciones que puedan tener mayor número de situaciones de esta clase. Creer que con un Concierto de Música acompañado de decoraciones y de trajes, sacrificando la accion á las cantinelas; ó que con una serie de armonías moduladas con todo el génio imaginable sin someter la música á la ilacion de situaciones líricas que constituyan una accion, puede obtenerse una ópera, es creer un absurdo. El monólogo, el diálogo entre dos ó más personajes, la imprecacion, la invocacion, la alocucion, la plegaria, ya á solas ó interesando á las masas com-

puestas de individuos de distintas clases sociales que respondan á las palabras de un actor, ó tomen parte en las escenas de interés general, no como simples figurantes sino como partes de por medio; constituyen todos los elementos necesarios para obtener una accion dramática expresada con la música, bajo la forma de romanzas, de arias, de rondós, de cavatinas, de duos, de tercetos, de cuartetos y de piezas acompasadas, intermediadas de recitados, ya simples, ya obligados, y de piezas concertantes acompañadas con coros. Por estos medios puede alcanzar musicalmente interés el monólogo, el diálogo, el polílogo, que tal nombre es menester dar á las escenas en que intervienen los coros ó en que estos solos constituyen una escena.

El interés dramático de los Coros no consiste en la complicacion de la música que han de cantar, sino en el movimiento lírico-dramático y mímico á la vez que ha de imprimírseles. La complicacion que contraría el compas, las síncopas, las disonancias mal preparadas, los repetidos y frecuentes cambios de tono, siempre impedirán al Coro todo movimiento mímico indispensable para acompañamiento del canto. En la escena lo que carece de animacion, es insulso: la condicion especial de ella es el movimiento, la vida; y los coristas, en la necesidad

de no perder de vista al Maestro para el debido ajuste de las piezas, apenas pueden moverse, parecen autómatas, permaneciendo en cierta manera como agenos á la escena que se representa. Nada más ridículo que los coristas inmóviles puestos en fila ó pegados á los bastidores, no atendiendo, ó no pudiendo atender más que á la estructura material de la música, dejando olvidado el sentido y carácter que el movimiento puede imprimir ya á la expresion tónica, ya á la mímica: así como nada más inconveniente que un coro intempestivamente colocado. Cuando la accion no lo exija, aparecerá siempre la inconveniencia del coro, aunque fuere con el solo objeto de contrastar un exceso de melodía con una masa de armonía; porque no es esto lo que constituye la ópera, drama-lírico, que necesita, si cabe, más movimiento que el drama declamado, por la misma razon de que muchas veces la indiferencia en que la letra queda, como sucede en las piezas concertantes muy especialmente, es menester suplirla con la expresion musical y mímica á la vez, determinadamente característica.

Los coros melódicos no existen más que en los cantos nacionales, en los bailables, en las canciones, en las barcarolas y en otras piezas semejantes, respecto de las cuales es fácil que haya en los coristas

mayor conformidad en el modo de sentir; mientras, que en los coros de una ópera son necesarias circunstancias que no pueden exigirse de los coristas en su individualidad, sino en masa. La conformidad de modo de sentir es sumamente difícil en una complexidad de individualidades: al sentimiento no pueden imponérsele condiciones; por esto es menester dar á los coros, cantos en que tal conformidad sea asequible. Cuando en las piezas llamadas *Finales*, que son las que más vida han de tener respecto del resto de la accion, se complica la música, y abusando de los medios musicales se prolonga la situacion, como suele hacerse algunas veces; la mímica no alcanza entonces á satisfacer todos los movimientos, hay necesidad de repeticiones, y el interés escénico decae.

Que los coristas no pueden dejar de ser actores como los mismos solistas, es evidente: las circunstancias de que unos y otros deben estar dotados no son para repetidas supuesto que se ha hablado de la Declamacion y del arte del Actor. Un operista ha de ser un actor consumado: un corista debe tener una marcada disposicion á serlo; porque no le bastará una buena voz ni sus conocimientos musicales: la excelente voz quizá sea un motivo para que alguna vez se lance á romper la unidad del tim-

bre del coro; sus conocimientos musicales deberán servirle mejor y muy especialmente para no ser una rémora en los ensayos, y un entorpecimiento en el ajuste de las piezas.

ARTÍCULO XIV.

El Baile: sus circunstancias lírico-dramáticas.

La entrada del Maestro de baile en el archivo hizo recaer la conversacion sobre la Pantomima y el Baile, de ese arte que lo mismo tiene de dramático, que necesita verse ausiliado por el arte musical.

El baile escénico participa de elementos de todas las formas que el Arte reviste. Tiene de la plástica la expresion mímica, de la literaria el argumento, de la tónica el ritmo: la gracia y el efecto son sus caractéres; y solo al combinarse con la pantomima, es decir, cuando determinadamente toma el carácter dramático, puede admitir toda la variedad de la actitud, del ademan y del gesto. Es porque los movimientos de las piernas y de los piés, por artísticos que sean, carecen de los elementos de expresion que los brazos, y sobre todo que las manos tienen: es que aquellos movimientos pertenecen á la actitud, y tienen con la palabra una relacion más lejana que los segundos; pues con las manos damos, pedimos, amenazamos, mandamos, suplicamos, mostramos amor, respeto, veneracion, en una palabra, decimos casi tanto como con la lengua;

mientras que los piés y las piernas se relacionan más con el equilibrio del cuerpo; y su expresion es por lo mismo más material y ménos varia.

El Baile al desprenderse del carácter dramático para quedarse simplemente en la esfera del rítmico, por no decir coreográfico, parece que solo es, ó debe ser, de exclusiva jurisdiccion del sexo femenimo; porque, como dijo el Curioso, no es fácil hallar en el hombre, aun en lo más lozano de su juventud, la gracia que puede hallarse en la mujer; y por esto repugna á muchos la danza escénica ejecutada por los individuos del sexo fuerte; porque en la necesidad de lanzarse estos á los alardes de fuerza, degenera aquel arte de los meros movimientos del cuerpo, en el de voltear y en el de saltar. Sin embargo el maestro de Baile dijo que el hombre puede alcanzar un mérito relevante en la danza, especialmente en los pasos característicos; aunque convino en que el hombre luego que ha acompañado á la mujer en los pasos y en las actitudes, y en los conatos de vuelo, debe evitar presentarse como solista; porque no podrá ofrecer más que una afeminacion siempre repugnante. Pero añadió, que como el amor es la pasion que tiene, si no exclusivo, muy especial predominio, de aquí era que la danza no pudiese ser exclusiva-

mente monopolizada por el bello sexo, porque de otra manera carecerian de objeto todas las actitudes, todos los ademanes y todos los gestos que de dicho arte exige la mencionada pasion: aun en los solos es menester que el argumento le atribuya cuando ménos los recuerdos, los ensueños de ella; no siendo posible la expresion de ninguna otra con la cual no tenga esta más ó ménos analogía.

De la propia manera que las pasiones, asi las alegres, como las tristes han sido la causa del canto, lo han sido tambien de la danza; pues si el canto es la mayor expansion tónica del alma, la danza es el mayor grado de agitacion del espíritu: y el canto, como la danza son el resultado de estas fuertes sensaciones. Por esto no puede admitirse paso bailable que no tenga un significado, del mismo modo que no puede haber música sinfónica sin argumento: y si la Música ha de hablar al oido, la Danza habla á la vista; más no por lo que la danza en sí sea, sino por los movimientos que han de enlazarla con toda precision con la Música. Cuando la música suena y la danza á sus sones es ejecutada, no parece sino que una de estas artes dice, y la otra acciona: solo la articulacion es lo que falta. Esta articulacion que se echa de ménos, se suple con la

mayor energía de la actitud, del ademan y del gesto; de la propia manera que el hombre gesticula y acciona tanto más y con tanto mayor vigor cuanta mayor dificultad tiene en expresarse con la palabra.

Hé aquí por qué deben ser más determinados los movimientos pantomímicos, que los de la mímica que acompaña la palabra; así como gran justificacion y completa conformidad debe haber en la Pantomima, entre los movimientos y el ritmo musical. Grandes dotes, dice, y con razon, Lucano, son necesarios para constituir el mérito de un pantomimo: quiere este escritor latino, que conozca la Poesía y la Música, que tenga nociones de Geometría y de Filosofía, que tome de la Retórica el secreto de expresar las pasiones y los diversos movimientos del alma, y por último, que tome de la Escultura y de la Pintura el gesto, el ademan y la actitud; todo con el objeto de saber presentar á la vista los conceptos y los sentimientos con propiedad y congruencia; no debiendo hacer gesto ni ademan, ni tomar actitud que no tengan significado, sin abandonar jamás el carácter del personaje que represente.

La Pantomima y la Danza tienen un parentesco tan íntimo, que no pueden ni deben existir la una sin la otra; son el recitado y las arias, duos y pie-

zas concertantes de las óperas: porque son menester movimientos descriptivos y movimientos líricos. Cuando lo descriptivo debe presentarse, la pantomima está en su lugar; cuando la pasion habla, los movimientos rápidos y violentos, en una palabra, apasionados, deben desarrollarse en una danza, ya no cualquiera, sino expresiva de la pasion exigida por la accion dramática. Hé aquí de que modo debe el poeta disponer la accion de un Baile; y de que modo debe presentarse un Baile para que tenga todo el atractivo de la Declamacion y de la Música, del drama declamado y de la música dramática.

Las masas coreográficas figuran en un baile de la manera que las líricas en la ópera; si no tomando una parte tan activa en la accion dramática como el cuerpo de coros, á lo ménos como medio de animar determinadas escenas, ya en la expresion de alegria y de bullicio, ya de travesura y de gracia, ya como danza pirrica, ya en fin como idealizando el entusiasmo de una orgía. Y todo este conjunto, realzado con la variedad de trajes, con la suntuosidad de las decoraciones, unos y otras, propios y característicos, puede constituir una representacion tan digna y de efecto tan artístico como la ópera y el drama.

ARTICULO XV.

Explotacion artística del Teatro.

La visita de despedida del Curioso al Sr. Administrador general del teatro fué sumamente interesante bajo el punto de vista artístico. Porque es menester advertir que dicho sujeto no era un mero jefe económico del Establecimiento, sino una persona de muy buen criterio artístico, amante y conocedor del Arte, que lo mismo atendia á las mejoras materiales y positivas del teatro, que no perdonaba medio alguno para dar á este toda la importancia y realce conveniente.

Este Administrador procuraba renovar los espectáculos añejos del repertorio; mejoraba y procuraba dar importancia á los mas comunes; y no escaseaba á los nuevos todo cuanto podia darles atractivo para satisfacer las aspiraciones del público, respetando siempre los derechos del Arte. Porque decia: los espectáculos que el público ya conoce demasiado, deben ser, no reformados, sino renovados, para conservarles toda la frescura de los tiempos de su estreno; sirviendo esto de estímulo á los actores para que contribuyan á esta obra, se esmeren en la

ejecucion, y el público aprecie las fuerzas que al efecto hicieren. Si hoy se presenta un espectáculo con el aparato de una representacion en peor estado que ayer, no queda satisfecha la volubilidad del espectador que va al teatro con una gran dósis de curiosidad, y poco, muy poco con ansia de recibir leccion. Comparó la escena á la mujer casada, la cual debe de contínuo ofrecer al consorte nuevos alicientes, no de la clase de los que la coquetería sugiere, sino de aquellos que el Arte abona. Una representacion que se estrena, por sencillo que sea el aparato escénico que exija, debe presentarse con todos los atractivos imaginables, no solo por el interes del momento, sino para prevenir todo desmérito que en lo sucesivo sufriere por economía mal entendida. Una representacion que exija grande aparato teatral, por la misma razon que excita en grande escala la curiosidad pública, pierde en poco tiempo su frescura primera, y es menester renovar contínuamente lo que con el uso desmerezca.

—Nunca permitiré, añadió el Administrador, que una representacion pierda nada de su interés, no solo por falta de renovacion de su aparato escénico, sino tampoco por mutilacion de la trama dramática. Si en circunstancias dadas, la ejecucion de distintas piezas sueltas de una ópera puede dar por el

pronto resultados económicos, nunca podrá darlos artísticos; porque matándose con ello un espectáculo, los intereses económicos sufren en lo sucesivo más de lo que puede haber traido de ventaja la mutilacion, esto es, el haber presentado mutiladas distintas acciones dramáticas en esos espectáculos-audiciones que suelen llamarse *Academias*; así como no tendré, como no tengo, inconveniente en organizar Conciertos vocales é instrumentales, sin aparato alguno escénico y con programa especial, más nunca formado con piezas de ópera. ¿Qué es ver un compuesto de escenas de distintas acciones, presentadas sin más ilacion que la que puede dar de sí la conveniencia de los cantantes? Si respecto del drama declamado, tamaña mutilacion se miraria como podrian mirarse los jirones de un cuadro despedazado, ó los fragmentos de una estátua; respecto de una opera ó de un baile no deberá parecer ménos horrible la mutilacion. Y no lo excusará ni el atractivo de la música, ni la gracia de una bailarina; porque perdido el interés de la accion dramática, es muy fácil que vaya adulterándose el gusto del público, y que este tome en lo sucesivo la habilidad de la ejecucion por la Belleza, y que el Arte quede reducido á un puro materialismo.—

Añadió por último, que nunca tomaba por si solo resolucion alguna respecto de las representaciones que habian de darse; y que tanto para la eleccion de las nuevas como para la distribucion de papeles en las del repertorio, oia siempre el parecer del Director de la Música, el del Director del Baile, y el del de la Escena; con los cuales se reunia varias veces durante la semana, formandò un cuerpo de gobierno artístico.

A todas estas noticias, asi como al celo y buena voluntad con que se le habia impuesto de todo lo que en aquel teatro al Arte pertenecia, mostróse el Curioso sumamente agradecido; quedando su curiosidad no menos satisfecha.

Con lo que volvió el Curioso á su posada para hacer en su libro de memorias las apuntaciones convenientes.

ARTICULO XVI.

El Drama.—La Tragedia y la Comedia.

En el comedor de la fonda en que el Curioso se albergaba y á las 6 de la tarde del dia siguiente al en que este sujeto acabó la visita al entendido Teatro, veíanse sentados en una mesa, comiendo en plácida compañía, cuatro caballeros. Entró el Curioso sentóse á comer en la mesa inmediata, y oyó que los cuatro comensales vecinos hablaban del Teatro, en tales términos, que hubo de comprender que eran literatos y aun poetas dramáticos.

No podia presentársele al Curioso mejor oportunidad para llenar el vacío que habia notado en sus apuntes, en los cuales nada tenia referente al arte literario, á las piezas dramáticas conocidas con los nombres de Tragedia y de Comedia, y de los efectos y resultados que pueden producir en el ánimo de los que á las representaciones asisten—Porque, decíase á sí mismo, muchos hablan del drama, y son pocos los que atribuyen á esta palabra su propio y genuino significado. Por una parte sé que la palabra *Drama* se deriva de una palabra griega que vale *accion*, por consiguiente puede ser drama, to-

da composicion poética en que el poeta desarrolle una accion por medio de personajes fingidos ó históricos; y por otra veo que algunas veces se limita la significacion de esta palabra á determinado género, que ni es Comedia, ni Tragedia. Voy á ver si de esa gente entendida, saco alguna luz que pueda guiarme.—

Animada era con efecto la conversacion que sostenian los cuatro literatos; habiendo ido gradualmente interesando al Curioso hasta llevar su curiosidad á querer saber quienes eran aquellos sujetos. Interpeló sobre el particular al mozo que le servia la comida, pero no supo de él sino que el más moreno era francés y se llamaba Alejandro, y que los demas eran españoles y se llamaban el uno D. Mariano, y el otro D. Patricio; desconociendo el nombre del cuarto.

Dijo D. Patricio.—«Es una creencia generalmente recibida que el Teatro es, ó debe ser, la *escuela de las costumbres:* yo tengo para mí que el Teatro es *el resultado* de las costumbres, y no debe ser la escuela de su depravacion. El bien que las composiciones dramáticas pueden hacer á las costumbres es infinitamente mayor que el estrago que en ellas pueden producir; porque los vicios, de suyo naturalmente seductores, se presentan en la escena con

todos los atractivos que la Poesía puede prestarles y á ellos da fácilmente fé el ánimo, inclinado siempre á soltar la rienda á los deseos; al paso que cuando el poeta ataca uno de esos vicios morales de que la sociedad suele adolecer, los funestos resultados que de ellos presenta, por más que sean ciertos, se toman por ficcion del ingenio.»

«El placer, añadió, es el objeto del público; causarlo interesando, el del poeta.»

«Obligacion tiene el autor dramático de ofrecer en sus obras lecciones prácticas de moral; pero al mismo tiempo tiene necesidad de conformarse á los hábitos y hasta á las preocupaciones del pueblo para quien escribe.»

«El Teatro es al pueblo, lo que la lima al hierro; no lo forja, pero lo pule.»

«Mil cosas hay que pasan desapercibidas ante los ojos del comun de las gentes, que el poeta dramático observa y revela en sus composiciones.....»

«Esta es, pues, la filosofía del Arte: atacar los vicios de que adolece la época, para contribuir con otra porcion de agentes mucho más poderosos, á mejorar las costumbres: pero no hacer nunca cuadros de un porvenir lisonjero, porque será perder el tiempo inútilmente.»—

A estas razones pueden añadirse las que D. Ma-

riano explanó.—«No creo, como distintas veces se ha pretendido hacer creer, que el Teatro corrija las costumbres, ni destierre vicios: llevo más adelante todavía mi opinion: me inclino á pensar, que del Teatro sale el hombre poco más ó ménos tal como entra. El hombre es animal de poco escarmiento; y si lo fuera, seguramente que el colorido de sublimidad y pasion que en el Teatro suele revestir los vicios y los crímenes no seria el mejor medio de hacerle escarmentar. Los celos que en el Otelo del mundo no son sino reprensibles, están por lo ménos disculpados en el del Teatro, con el exceso de pasion. El Teatro, pues, rara vez corrige; así como tambien rara vez pervierte. No es tan bueno como sus amigos le han pintado, ni tan perjudicial como sus enemigos le han supuesto. Por lo ménos es una diversion pública, y en esta sola calidad encierra ya una no mediana recomendacion: es además, de todas las diversiones publicas la más culta, y si no corrige las costumbres, puede al ménos suavizarlas; puede ser una escuela de buenos modales; y debe serlo constantemente de buen lenguaje y estilo.»

Monsieur Alejandro, prescindió de la cuestion relativa á la influencia moral del Teatro como arte literario; y entró más de lleno en la que como consecuencia de ella, se ocupa del carácter de las pie-

zas dramáticas. Dijo entre otras cosas:—«Yo busco mis personajes en la Edad media porque la comedia es la pintura de las costumbres; el drama la de las pasiones. Las revoluciones políticas y sociales, pasando por cima de la sociedad su inflexible rasero, han hecho á todos los hombres iguales, han confundido las clases, y han generalizado las costumbres. Ningun distintivo señala la profesion que cada cual ha abrazado, ninguna costumbre, ni hábito alguno es peculiar de esta ó de la otra clase; todo está confundido; los medios tonos han reemplazado á los colores determinados, y sin embargo, colores y no medios tonos es lo que necesita el pintor que quiere pintar un cuadro. La comedia de costumbres viene á ser imposible, ó á lo ménos muy difícil, no quedando más que el *drama sentimental*. Pero una dificultad aquí se presenta, y consiste en tener que tomar de la Historia los hechos y aun los personajes, revestirlos con sus trajes y hacerlos mover con sus pasiones, ya disminuyendo, ya aumentando la intensidad de ellos segun el punto á que se quisiere llevar el efecto dramático. Porque si quisiéramos en medio de la sociedad moderna, debajo del desmañado y capado frac, presentar el corazon del hombre en toda su desnudez, no será fácil que se conozca: la semejanza entre el héroe y el espec-

tador será demasiado exacta, la analogía demasiado íntima; y ese espectador que seguirá con el autor el desarrollo de la pasion, querrá detener á este en el punto en que él mismo se detendria; y al querer traspasar el autor los límites á que el sentimiento alcanzare, no podrá comprender el empeño, y dirá para sí: esto es falso; yo no siento de ese modo: cuando la mujer á quien amo, me engaña, sufro algun tiempo; pero ni la coso á puñaladas, ni muero de pena.—

Tomó entonces la palabra el desconocido, y dijo: —Es verdad que representando á los hombres de otros tiempos afectados por determinados sentimientos convenientes á la moralidad de los tiempos actuales, aumentando ó disminuyendo la intensidad de su expresion, puede parecernos natural y verosímil la accion á causa de la idea que acostumbramos formarnos de la grandeza y de la energía de carácter de aquellos hombres; pero la adulteracion que con ello sufrirá la Historia, será un mal irremediable, porque las sensaciones que la Poesía excita hacen indudablemente más profunda huella en el ánimo que las tranquilas imágenes de la Historia: por otra parte las primeras impresiones son siempre las más fuertes; y la multitud (y en ella incluyo á las gentes que pertene-

ciendo á la clase acomodada no tienen la instruccion suficiente) al narrarle la verdad histórica con toda su desnudez, dudará cuando ménos, acerca de la veracidad del libro de la Historia. Tómese de este el espíritu de las épocas, tómense caractéres de otros tiempos, análogos á los nuestros; pero déjese á los personajes tales cuales fueron; que no interesará ménos, por ejemplo, Cristóbal Colon, víctima de sus enemigos, que cualquiera personaje fingido de su época colocado en idéntica situacion. Sin embargo nunca rechazaré los derechos de la Epopeya, porque esta es tan digna de la Historia, como conveniente para el ennoblecimiento de los pueblos y para levantar el espíritu de las naciones.—

Y continuó, despues de un episodio acerca del particular, D. Mariano:—«No necesitamos remontarnos al orígen del Teatro para combatir la vana preocupacion de los preceptistas que han querido reducir á la Tragedia propiamente llamada así, y á la Comedia de Costumbres ó de Carácter el arte dramático. La razon natural puede guiarnos mejor. Con respecto á la Comedia, sea en buena hora el espejo de la vida, la fiel representacion de los extravíos, de los vicios ridículos del hombre: pero con respecto á todo lo que no es Comedia, examinemos un momento cual puede ser el objeto del

Teatro. En todos los pueblos conocidos debe este su orígen al orgullo nacional, que podríamos llamar el amor propio de los pueblos. La vida de sus antiguos héroes y el recuerdo de sus hazañas, fué en Grecia el primer objeto del Teatro. En un pueblo constituido como el griego, que se suponia hijo de Dioses y Semidioses, los primeros dramas debieron participar de esta grandeza y sublimidad á que debian su orígen. No eran los hombres, ni las pasiones, ni los sucesos hijos de ellos, los representados; eran acciones sobrenaturales las que formaban el argumento; y el Cielo y la Fatalidad eran su máquina principal. ¿Qué mucho, pues, que los preceptistas, que de aquellos modelos deducian las reglas, fijasen para este género, no pudiendo concebir otro, la precisa condicion de que no hablasen en la Tragedia sino héroes y príncipes casi divinos, y de que hablasen en aquel lenguaje que solo á ellos podia convenir? Entiéndese esto fácilmente. Pero cuando destruidas las antiguas creencias, no se pudo ver en los reyes sino hombres entronizados y no dioses caidos, no se comprende como pudo subsistir la Tragedia heróica aristotélica. Para los pueblos modernos no concebimos esta Tragedia, verdadera adulacion literaria del poder. Por otra parte, ¿son por ventura los reyes y los príncipes

los únicos capaces de pasiones? No solo es esto un error, sino que limitando á tan corto círculo el dominio de la representacion teatral, frústrase su principal objeto. Los hombres no se afectan generalmente sino por simpatías: mal puede pues aprovechar el ejemplo y el escarmiento de la representacion, al espectador que no puede suponerse nunca en las mismas circunstancias que el héroe de una Tragedia. Estas verdades generalmente sentidas, si no confesadas, debieron dar lugar á un género nuevo para los preceptistas rutineros; pero que es en realidad el único género que está en la la Naturaleza. La Historia debió ser la mina beneficiable para los poetas, y debió nacer forzosamente el *Drama histórico*.

«Dos géneros de composicion pondria al frente de la literatura dramática: Primero: los hechos gloriosos, ó los funestos resultados de los estravíos de las pasiones, fundados en la verdad que los hace ejemplos irrecusables, presentados á los hombres ó para imitacion, ó para escarmiento; este es el *Drama histórico*, ó la Tragedia antigua; no variando las formas por caprichos de escuela, sino por la variacion que la diferencia de creencias y de preocupaciones, de costumbres y de leyes hace imperiosa en la Literatura. Segundo: los vicios ó ridi-

culeces personificados y fundados en la Naturaleza, presentados para leccion ó deleite; esta es la *Comedia* dicha clásica, y caida en desuso por las formas estrechas y lánguidas en que la han querido encerrar los preceptistas; pero susceptible en mi entender, de nuevo interés, y de ninguna manera agotada, como se dice vulgarmente.»—

A todas estas observaciones, el desconocido añadió, que no era cuestion de nombre: que bien se llamase *Tragedia* ó *Drama histórico* ó *sentimental*, era indiferente, porque al cabo las denominaciones de *Comedia* y de *Tragedia* no correspondian al significado que en el dia se da á las piezas dramáticas de costumbres, y á las heróicas, y á las patéticas ó sentimentales, esto es, á aquellas en que se ponen en juego grandes pasiones.—Con efecto, dijo, la palabra *Tragedia* se deriva de otras griegas que significan *canto del Macho de Cabrío*. Este animal sustituyó á la becerra ó al toro, que era el premio que se daba al Dithyrambo (1), canto lleno de delirio, que se entonaba en las bacanales. Del coro Dithyrambo se pasó al coro trágico de Thes-

(1) *Dithyrambo* ó *Dethyrambógenes*, fué uno de los nombres que se dieron al dios Baco, por haber permanecido alternativamente antes de nacer, en el seno de su madre Semelé, y en el muslo de su padre Júpiter.

pis; y de este coro, á la Tragedia de Eschylo. La palabra *Comedia* se deriva de otras tambien griegas que significan *Cancion de aldea*. El Cordax ó Danza cómica presentó deformidades del cuerpo contraidas por causa de los vicios y de la sensualidad: los personajes de esta danza se idealizaron en el Silene. Los tumbos á que tal danza daba motivo, excitaban la risa de los espectadores; y para aumentar el número de ocasiones de tan rudo entretenimiento y solaz, se ideó el juego del Odre que dió el nombre de *Ascolias* á ciertas fiestas en honor de Baco que celebraban en las aldeas los jóvenes despues de la vendimia, y cuyo premio se adjudicaba al que habia bebido máyor cantidad de mosto. Estas expansiones iban acompañadas de chanzas malignas y de burlas pesadas. Montados luego en borricos dirigian sarcásticas expresioncs á los espectadores. Los carros que se adoptaron más tarde y que recorrian los caseríos y villorrios adquirieron no poca celebridad. Hácia la Olimpiada LIII fué adjudicado un premio al autor de la más divertida de estas escenas, la cual se verificó en Icaria. Hé aquí la Comedia. Pero parece que los Atenienses nunca dieron tanta importancia á la Comedia como á la Tragedia; no habiendo sido aquella admitida en el número de los juegos escénicos, hasta que el

siciliano Epicharmo la perfeccionó, hácia la Olimpiada LXXVII. Antes de la admision de la Comedia propiamente tal, los atenienses tuvieron el drama satírico, que no hubo de ser más que la Tragedia con carácter cómico. Los romanos tuvieron las *Saturæ* introducidas y representadas por los naturales de Histria: piezas jocosas que acabaron por ser las *atellanas* de orígen etrusco, llamadas así de *Atella*, ciudad de los Oscos en la Campania (hoy Aversa), las cuales guardaban mucha analogía con nuestros sainetes.»

Tomó apuntes de todo el Curioso, y escribió al pié de ellos lo siguiente:

«Reservo la palabra *drama* para la denominacion genérica de toda composicion literaria en que el poeta desarrolle una accion. Calificaré de *histórico* el drama, cuando de la Historia fueren tomados los hechos; y de *patético* cuando se presentaren en él los efectos de las grandes pasiones, cualquiera que fuere la época en que la accion del drama se supusiere: y reservaré la palabra *comedia* para las piezas dramáticas que tuvieren por objeto las ridiculeces del hombre constituido en sociedad. Si al *drama patético* quisiere dársele el título de *tragedia*, ¿por qué rechazarlo? No tengo por otra parte inconveniente en admitir la Tragedia segun el ar-

te griego, pero acomodada á las creencias, á las costumbres y á los adelantos que respecto de la declamacion, del aparato escénico y de la forma y disposicion de los teatros se han alcanzado: en cuyo sentido es asequible, no debiendo dejar de cultivarse, porque el Arte nunca debe privarse de ningun medio de darse á conocer.»

«Que todo lo que en la época moderna se ha hecho respecto de la Tragedia, sea sobradamente enfático, es mucha verdad; pero que no sea posible la Tragedia segun el indicado espíritu, téngolo por error. La Tragedia de este modo considerada no es más que la idealizacion de los personajes y de las acciones de otros tiempos, así como debe serlo del lenguaje, de la declamacion y de la mímica hasta el más elevado punto; pero esta idealizacion no implica enfatiquez de los elementos que han de dar por resultado la Tragedia, la cual, como obra de Arte, tiene á la Naturaleza por modelo; porque lo ideal no es opuesto á lo real sino su purificacion. Purifíquese, pues, una accion, purifíquense pues los personajes, la declamacion y la mímica, de todo lo que sea indiferente, impropio, inútil y aun perjudicial á una idea en la mayor simplicidad concebida, y se tendrá la Tragedia segun el espíritu, no segun las formas materiales del arte griego. Negar

hoy la Tragedia en la esfera del arte literario, seria lo mismo que negar la Escultura en la del arte plástico.»

Despues de todas estas consideraciones hechas sobre toda representacion teatral declamada, ocurriósele al Curioso una idea, por cierto, peregrina, no por otra razon sino porque ataca de frente una costumbre inveterada en el país en que esta obra, que titulamos: *El Arte en el Teatro*, sale á luz; costumbre que tiene un orígen histórico, del cual si bien ha venido en cierto modo á apartarse, sin embargo, la adulteracion que ha sufrido por los cambios inherentes á la naturaleza de las cosas humanas, no es bastante para destruirla. Tal es la de llenar con piezas de Música los entreactos de una representacion declamada, y aun la de iniciar esta representacion con una sinfonía.

Debemos suplicar aquí á los profesores de los varios instrumentos que forman las orquestas de los teatros de Declamacion, que no den á la idea mayor extension de la que el Curioso quiso darle; porque no trató de clamar por la supresion de tales orquestas; no fué tan absoluto como puede presumirse, porque si sabia que en algunas naciones está en todo su vigor la supresion, sabia tambien que la

mezquina economía, tras la cual suelen ir demasiado solícitos los explotadores de los teatros, puede haber tenido una grandísima parte en ello, ya para utilizar el local que la orquesta ha de ocupar, ya por ahorro de los sueldos de los profesores que han de formarla. Cuando se trata de sentar principios, las cuestiones tocantes, no solo á la economía mezquina, pero ni siquiera á la racional, no deben tener cabida: la tradicion vale algo, vale mucho; y el orígen histórico es un título respetable á que debe darse grande importancia.

Los antiguos al dar á las representaciones dramáticas las formas regulares que de todos son conocidas, hubieron de llenar con el canto de coros los entreactos: hé aquí el orígen histórico de la *Música de entreacto* en los teatros de Declamacion. Pero cuidado con eso: aquellos cantos, así como la letra que se cantaba, todo hubo de ser alusivo al argumento de la composicion dramática; circunstancia que ha sido olvidada en nuestros tiempos: y hé aquí la adulteracion que la *Música de entreacto* ha sufrido, constituyendo una parte de la funcion teatral, sin razon alguna de ser. Un hermoso walz, ó una Miscelanea, que ejecutadas por la orquesta en tiempo oportuno producirian sorprendente efecto, en un entreacto pueden ser inconvenientes, sobrado inconvenientes.

El Curioso en sus observaciones no abogó por la supresion ni por la continuacion de la música en los entreactos de una representacion declamada; pero no rechazó la idea de que cada una de estas representaciones tuviese entreactos musicales de carácter análogo á las pasiones y sentimientos que en el drama desarrollara el Poeta. Si no la rechazó, no la admitió tampoco en absoluto, creyendo como no podia ménos de creer, que si una música impertinente ó importuna puede ser contraria al fondo, al espíritu de una composicion dramática, tambien un distinto modo de expresion de las pasiones y de los sentimientos puede entorpecer, ya que no neutralizar la vibracion de las cuerdas de la sensibilidad: que si la Declamacion vale tanto como la Música para esta vibracion, la incompatibilidad de ambas, es notoria: y hasta podria usarse la expresion de Juvenal, aunque distintamente aplicada:

¿In sancto quid facit aurum?

que, *mutatis mutandis* vale tanto como decir: *si hay declamacion ¿para que música? si hay música ¿para que declamacion?*

Créese comunmente que, por ejemplo, un walz gracioso y con la vivacidad con que puede ser expresado el mayor grado de alegría, ejecutado despues de una escena terrorífica, puede aliviar la ex-

citacion penosa que esta escena puede haber causado; nada más falso: querer distraer á uno, del pesar, con la alegría, es imposible; en vez de aliviar, recrudece, en vez de templar la sensibilidad la embota; y no sino muy acertadamente ha dicho un poeta de nuestros tiempos en una de sus mejores composiciones:

«*No hay más alivio al dolor que el dolor mismo.*»

Por otra parte una pieza musical de carácter dulce y tierno ejecutada despues de una escena amorosa, declamada, son dos distintos modos de expresion de un mismo sentimiento cuyos efectos pueden neutralizarse recíprocamente; bien así como en las llamadas zarzuelas dijimos que produce estraña sensacion oir declamar y cantar alternadamente en una misma representacion teatral.

Si se nos preguntara ahora, qué pensamos nosotros acerca del particular, contestariamos sencillamente: que el efecto de cada drama, de cada comedia ó de cada tragedia podria prepararse por una sinfonía de carácter análogo á ese drama, á esa tragedia ó á esa comedia; y hasta consideramos que podria complementarse con una coda final de igual carácter: aquella sinfonía tiene una razon de ser, porque los sentimientos con toda la vaguedad de la Música expresados son una excelente preparacion

para entrar despues en la determinacion y en el desarrollo del drama con toda la ilacion de escenas de que el arte literario es susceptible; al propio tempo que con la coda puede darse razon de un complemento, ó de una separacion de las piezas dramáticas que á continuacion deban ejecutarse. Si la sinfonía puede exigirse; la coda puede utilizarse; pero no sabemos acertar en la razon que puede haber para ejecutar una pieza de Música, cualquiera que sea, para llenar los entreactos.

Si el Curioso se permitió las observaciones que quedan apuntadas, á nosotros cronistas de los hechos que forman la materia de *El Arte en el Teatro* séanos permitido preguntar.—

—¿Los entreactos han de ser cortos, ó largos?—

No es sino muy cierto que el público que asiste al Teatro debe tener algunos ratos para saborear el efecto de las escenas que se le han hecho contemplar; no es sino muy cierto que no por sola la funcion asisten ellos y ellas, queremos decir, las gentes del mundo, al Teatro, constituyendo al cabo una de las reuniones más cultas de la buena sociedad; por consiguiente no debe considerarse sino muy justo que se conceda á sus individuos, ratos para comunicarse sus sentimientos, y las sensacio-

nes experimentadas durante la representacion; aun que nunca el Arte pueda permitir, como no debe suponer, un objeto extraño dentro de su obra, que le perjudique en sus derechos, ó en favor del cual deba cederlos. Si en un Teatro lírico-coreográfico, la direccion de escena puede ser más indulgente con la público que en un Teatro de Declamacion respeto de la duracion de los intermedios; si desde una á otra pieza de que una funcion constare, el intermedio puede ser más duradero; nunca los entreactos deberán extenderse más allá de lo que el criterio artístico del Director de escena juzgue conveniente, ya para no romper la ilacion de escenas en el desarrollo del argumento, ya para no acercar demasiado aquellas otras que el poeta dramático hubiere supuesto muy separadas, ó los distintos géneros dramáticos de cada una de las piezas que consecutivamente se ejecutaren.

SAINETE [1]

DE COSTUMBRES TEATRALES.

I.

EL TEATRO.

Entre ciegos y entre sordos
Andase el mundo al reves;
Los ciegos porque no oyen
Los sordos porque no ven.
—ÇANTAR NUEVO.—

Es dia de estreno de ópera. Desde que se han abierto las puertas del Teatro está atestada de gen-

(1) Esta voz no es mas que el diminutivo de *sain* que significa la grosura de cualquiera animal: se aplica á cualquier bocadito delicado y gustoso al paladar de esos que suelen figurar en las mesas de notables banquetes, y que sirven segun los gastrónomos, para abrir ó sostener el apetito. En sentido metafórico, ó por alusion ó analogías, se ha aplicado la voz á las piezas dramáticas breves, jocosas y burlescas como los *entremeses* con que se reprenden los vicios y se satirizan las malas costumbres del pueblo: diferenciándose de tales entremeses en esta última circunstancia, así como en la de representarse despues de la comedia, y no como estos, en los intermedios.

Saboree el lector estos artículos, y razone despues sobre la oportunidad y conveniencia de esta nota.

te la galería alta, esto es, la Cazuela, ó, como dicen otros, el Paraíso.....

Y sea dicho de paso: no hay mejor razon para justificar el primer mote, *Cazuela*, respecto de la forma, que para justificar el segundo, *Paraíso*, respecto de la idea: y si alguna razon pudiere haber para darle el segundo será indefectiblemente la altura á que está situada, porque respecto de la comodidad, maldita de Dios la que allí puede disfrutarse, ya que desde aquel sitio todo se ve á vista de pájaro, y todo se oye como se oye llover: por lo demás no está allí la temperatura en perpetua primavera, como suelen decir del Paraíso los poetas, que son los que han dado en materializarle.

Pero volvamos al asunto.

El público que se halla encaramado en aquellas alturas, espera impaciente: y durante aquellos compases de espera se entretiene en varias cosas, y no falta quien discute puntos relacionados con el objeto del Teatro.

Un grupo entre los muchos que allí se forman llama la atencion no por su carácter especial; sino por las circunstancias en que se encuentran los dos personajes que constituyen el centro de convergencia de las miradas y audiciones de los circunvecinos. Estos dos personajes, en cualidad de concurrentes

al Teatro, son séres incompletos. Se comprenderá la razon.

ESCENA I.

—Póngase V. en este sitio. Desde aquí verá V. mejor que desde ahí.

—Me es indiferente.

—¿Qué dice V? (replica el primero poniéndose la mano detrás de la oreja á guisa de tornavoz).

—¿Es V. sordo? (grita el otro acercándosele exageradamente al oido).

—Lo suficiente para no oir á tiro de beso.

—¿Pues á qué viene V. aquí?

—¡Toma! á gozar del espectáculo.

—Eso es lo que á mí no me importa.

—¿Es V. ciego? (pregunta rudamente el interpelado, como en venganza de la brusca interpelacion que antes le ha sido dirigida).

—Lo suficiente para no ver más allá de la punta de la nariz.

—¿Pues á qué viene V. aquí?

—¡Toma, á gozar de la audicion!

(A DUO). Pues digo á V. á fé mia, que el empresario no deberia cobrarnos á cada uno de nosotros más que la mitad de la entrada; porque entre los

dos no componemos en el Teatro más que una individualidad.

(El sordo). Sin embargo, V., desde ahí no puede oir.

(El ciego). Como V. desde ahí no puede ver.

(A duo). Pues digo á V., á fé mia, que si yo (no veo / oigo deberá el empresario devolvernos la entrada entera.

(El acomodador). No es fácil que lo logren Vds. porque hay sitio de sobras.

(A duo). ¡Ya! pero son sitios desde los cuales no se puede ver / oir nada.

(El acomodador). ¿Pues hay más que ponerse cada cual en el sitio que le corresponda segun el sentido que tuviere expedito?

(Coro de concurrentes). Sí, sí: vayánse Vds. y dejen estos asientos para las individualidades completamente hábiles para asistir á los teatros.

(El sordo y el ciego). Poco á poco, señores: estamos pronto á efectuarlo desde el momento en que todo lo que se exhibe y se dice en el teatro pueda respectivamente verse y oirse.

En esto deshácese el ciego encareciendo la utilidad de los espectáculos teatrales, y el sordo lo maravilloso de la invencion de la ópera.

ESCENA II.

Levántase el telon. Principia la ópera.

(EL SORDO). ¿Comprende V. el argumento?

(EL CIEGO). Ni me hace falta comprenderlo.

S.—Tengo entendido que no encierra, así, que digamos, gran moralidad.

C.—¡Oh! La música no necesita más que expresar bien los sentimientos.

S.—¡Ya! Pero no todos los sentimientos están en buena armonía con el decoro, ni con el bien parecer, ni con...

C.—¿Y qué tienen que ver el decoro ni el buen parecer, ni toda la sarta de circunstancias análogas, con la Música.

S.—¡Hombre! ¡hombre! no diga V. eso. La accion, el argumento, las escenas, las expresiones....

C.—Ta, ta, ¿Vendrá V. ahora haciéndose el mojigato, y el inocenton y el candoroso? ¿eh?

S.—¡Pero señor! no es eso. Como que tiene uno hijos, y ha de llevarlos alguna vez al teatro, (que al cabo es una de las diversiones más aceptables, ó que debe suponerse que lo son); y que vean y oigan, ó mejor dicho, que comprendan ciertas cosas... ya ve V. que...

C.—¡Bah, bah! Mire V.: tengo una hija..... y aunque tuviera ciento (y excuso querer convencer á V. de que no miro la cuestion bajo el punto de vista económico); no tengo inconveniente en traerla al teatro á que vea y oiga todas las óperas que en el dia constituyen el repertorio del mundo teatral; porque no temo que su moralidad sufra con ello el menor menoscabo.

S.—Y diga V.: ¿la llevaria V. á ver todas las comedias?

C.—Que sé yo; eso es lo que yo no puedo decir á V.; pero sí diré, que yo he enseñado á mi hija á guardarse y á desconfiar del mundo, que es la peor de las comedias, el peor drama.

S.—Con efecto; bien puede ser que el drama del mundo sea peor que el del teatro: y supuesto que en el mundo hemos de vivir, quizá por esto no me importe llevar á mis hijos á oir todas las óperas; porque al cabo la Música es el solo placer de los sentidos del cual no puede el vicio abusar, como dijo un crítico inglés.

C.—Inglés habia de ser para que yo no le entendiera. Por otra parte, yo creo que más perjudica á la moralidad lo que por los oidos entra, que lo que por la vista pasa.

S.—No soy de ese parecer, porque entonces se-

ria menester convenir en que deberíamos contentarnos con oir siempre sinfonías en *do* mayor, ó en *fa* sostenido, ó en *si* natural, y en *sol* sobrenatural y extraordinario, accidentado y hasta atacado de perlesía. Y vea V. ¡ahora que se trata de la creacion de la ópera nacional!

C.—¡Oh, no! Eso son exageraciones. Es menester saber tomar lo que se oye, bajo el verdadero punto de vista.

S.—Pues ahí está el busilis: en enseñar á tomar esos puntos, de oido.

C.—Claro está: no hemos de reducir á la menor expresion el número de géneros en que la Música puede ejercitarse.

S.—Indudablemente. ¡Válgame Dios! El hombre es siempre un..... á fuerza de escrúpulos, nunca llega al grano: y con no tenerlos, cae de su asno, que es como caer de sí mismo.

Y acaban el ciego y el sordo por convenir en que han hecho un lio con la moralidad, el mundo real y el teatro y las óperas, y las comedias, la accion y el argumento, y el diálogo, bien difícil de desenredar.

Y en esto principia una escena de la ópera en que todos los concurrentes hácense todos ojos y todos oidos para disfrutar de aquellos encantos; pro-

rumpiendo al finalizar, con estrepitosas cuanto espontáneas palmadas.

Y cae el telon.

Y sale cada *quisque* del teatro con no más ni ménos dósis de moralidad que cuando entró, habiendo sentido uno de los placeres más gratos al espíritu que darse pueden.

II.

LA BATUTA, LOS GUANTES Y LA MEMORIA DEL MAESTRO.

En las costumbres teatrales, el Maestro es un personaje que llama mucho la atencion.

En los teatros líricos ¿quién no conoce la importancia que tiene el Maestro director de la música? Sentado en sitio elevado, el primero y más centrico del teatro, precisamente en el punto á donde van á confluir todos los radios visuales de esa curva que forma lo que se llama la sala del teatro, ¿como no ofrecer algo que decir á los escritores publicos?—

—Maestro va á ser usted hoy el tema de este razonamiento; y he de sacar á relucir..... ciertas interioridades (¡bendito sea Dios!) de esa mision que ha tomado usted á su cargo y que se desempeña en los teatros líricos, no sin gran responsabilidad, ni sin grandes pesadumbres ni sínsabores. No ha de ser, como no podrá usted ménos de comprender, semejante mision de condicion distinta de la de todas las demás profesiones públicas que desempeña el hombre, quiero decir, el individuo del sexo masculino; porque respecto de las que al sexo femenino

pertenecen, no quiero hablar, que fuera meterse en las camisas de que el refran reza.

Es el caso, amables lectores, que no voy á hablar con el maestro tal ó cual, de tal ó cual teatro, de tal ó cual nacion; nada ménos que esto: hablo con un maestro formado de todas las individualidades que constituyen el maestrazgo lírico del teatro..... ..... del mundo. Hé aquí por qué con mayor franqueza tomo la pluma para dirigirme á ese maestro, y le digo:—

—«Maestro: ¿con qué derecho toma usted título semejante, supuesto que no va usted con el encargo de enseñar á nadie, ya que debe suponerse que todos los artistas de un teatro lírico deben estar bien amaestrados? Si se contentase usted con el título de Director de la música, podria pasarlo; pero ¡Maestro!..... en el dia todos somos maestros.

¡Que pícaro es usted! ¿Porqué se ha sonreido usted cuando he dicho que al teatro lírico no va usted á enseñar á nadie? Estoy viendo salir de la boca de usted estas palabras:—«*Si supiera usted cuantas veces me veo precisado á enseñar á algunos que piensan saber*, y *se titulan artistas; no me atacaria usted por ese flanco.*»—Con efecto: lo que es por ese lado le compadezco á usted; y paso el título de *Maestro*, que se le da á usted sin duda por An-

tonomasia; mientras todos los artistas líricos sin escepcion, no lleguen á usted bien enseñados, para que puedan entenderle á usted de buenas á primeras y á la menor de las insinuaciones.

Lo que no entiendo ni he podido entender jamás, caro Maestro Director, es la razon por la cual siendo usted quien ha de dirigir, y quien se ha de ver muchas veces precisado á enseñar, no ha de ser usted quien escoja los artistas que han de ejecutar bajo su direccion, para que los conjuntos se desarrollen de conformidad con la idea que usted hubiere concebido despues de haber estudiado el espíritu de la obra: supongo que tal razon estará en el secreto de las Empresas. Lo que comprendo perfectamente es que si la mision de usted es enseñar algo; mejor que la *batuta* (perdónese el estranjerismo de la palabra, porque no tengo otra) sentaria mejor en su mano de usted la *férula* del Domine, para darle palmetas á aquel de los ejecutantes que no recitara la leccion de conformidad con lo que el texto rezara. Apropósito: tiene usted en la mano la *batuta*, y esto lo sabe usted mejor que yo, para marcar el compas, los aires, las pausas, en una palabra, todos los accidentes necesarios para que todos los artistas ejecutantes esten pendientes de los movimientos de esa enseña; segun esto la *batuta* ha de ser lo más

visible que darse pueda, y lo más lijero que esté en lo posible. ¡Vea usted cuan equivocados anduvieron los que le regalaron á usted una batuta de ébano en el dia del beneficio! Y por cierto, tan mal equilibrada en su peso, que el mango era más lijero que el indicador. Yo (¡que quiere usted! ¡caprichos!) quiero ver en la batuta, la bandera de ese ejército de músicos y danzantes que están á las órdenes de usted. Y en este particular soy tan intransigente como un legitimista francés: la tal enseña ha de ser blanca; y no admito color alguno: blanca para que sea bien visíble; como tambien quiero que sean blancos los guantes que debe calzar la mano que la maneje; todo con idéntico fin: y quiero que sea lijera, cuanto esté en lo posible, para no fatigar en lo más mínimo el brazo del Director, que debe conservarse con brio igual, lo mismo al principiar que al terminarse la representacion lírica.—

—Vamos, señor mio', (me está diciendo en este momento mi amanuense, que por cierto toca el violon en el teatro), que se detiene usted en unas minuciosidades que rayan en lo pueril.—

—Vaya, señor amanuense (le contexto) no quiera usted salirse de su instrumento, porque no sabe usted de la misa la mitad; y aunque por razon de las ideas que dominan, paso la interpelacion, quiero contestar á ella con una anécdota.

Hallábame, hace bastantes años, en una de las principales ciudades de Italia, cuando se estrenó en su teatro lírico la ópera *Il nuovo Mosé* de Rossini. El Director de la Música habia perdido hacia pocos dias á su anciana madre, y vestia luto: calzaba guantes negros, y dirigia simplemente con la mano. Llegó la escena en que la vara mágica de Moisés hizo que la ciudad residencia del Faraon, se cubriese de aquellas tinieblas tan oscuras, que hasta se ha querido decir, que fueron *palpables*, y perdonemos tan falsa figura retórica. El dependiente que tenia á su cargo la llave principal del aparato del gas, cuya iluminacion se estrenaba para aquella ópera, aunque habia ensayado de antemano la tal llave, no habia contado con la menor presion que la Empresa del Gasómetro podia dar á la máquina; y cata ahí que el alumbrado del Teatro quedó reducido á tan menor expresion, que si las tinieblas no fueron palpables, dieron motivo á que los profesores de la orquesta se viesen precisados á palpar..... con la vista se entiende..... los movimientos de la mano del Director, que, negro como era el guante que calzaba, no se dejó palpar tan platónicamente: y estando las cosas en semejante estado, si en aquel campo de batalla no se dejó oir la voz de *sálvese quien pueda*, dejóse suponer: y armóse tal baraunda en aquella pieza con-

certante, que el público dió muestras de que no eran impalpables los bancos y los sillones del Teatro. El Director, hombre de felicísima memoria, y que ya habia dirigido aquella ópera en otro teatro, recordó la partitura hasta el menor de sus detalles y accidentes; y vivo de genio como era, acudió al único medio de salvacion que quedaba; y descalzándose el guante, arrojóle al escenario como desafiando el temporal que se habia levantado, envolviose la mano con el pañuelo blanco que tenia en el atril para limpiarse el sudor del rostro, la agitó de nuevo, y reunió los elementos dispersos metiendo en vereda aquel desconcierto. Desde aquel momento siguió la pieza hasta el fin, con todo el ajuste y aplomo que era menester, lo que valió al Maestro Director unánimes, repetidos y entusiastas aplausos. Y, admírese usted; despues de la ópera, en el vestíbulo del teatro, le fué regalada al Director mencionado, una *batuta* de papel blanco rollado, engarzada en un puño de oro de unos diez centímetros de largo con un rico zafir rodeado de brillantes en el tope, que un banquero que se encontraba en el teatro arrancó de su baston.

Hé aquí como hubo de ser reconocida la necesidad del color blanco para la *batuta* y para los *guantes* de los directores de la Música en los teatros líricos.

Vea usted, señor críticon, como no es puerilidad lo que ha censurado, y cuanta es la importancia de ese detalle de un teatro lírico; y como una de las cualidades que deben adornar á un Director de la Música del mismo debe ser una privilegiada memoria.

Pero vea usted tambien como hacer alarde de esta circunstancia no es más que una fanfarronada. Bueno es ser bien educado, pero no me mate usted á cumplidos, decia un personaje á cierto pretendiente que solicitaba su proteccion. Tenga del mismo modo memoria el Maestro Director, pero solo en casos dados se valga de ella; porque hacer alarde de esta circunstancia hasta el punto de tener cerrado el libro ó partitura, es un acto de vanagloria que puede comprometer el éxito de la ópera mejor ensayada: acto que el empresario debiera prohibir, porque las mejores facultades mnemónicas, no ofrecen garantía suficiente de la distraccion más imprevista. Por otra parte poco le importa al auditorio la memoria del Director; más le importa la inteligencia y la buena voluntad, lo demás solo es querer presentar como objeto de la Direccion lo que solo es un medio para dirigir bien; y es querer ganar por sorpresa una reputacion que no tendrá otro fundamento que la opinion de las gentes más ligeras é ignorantes del público que asiste al Teatro.

III.

UNA ACADEMIA.

Tengo una sobrina que frisa con los diez años de edad; lista como ella sola; aficionada á la Música tambien como ella sola, y como ella sola, bachillera y preguntona; de manera que algunas veces no sabe uno que contestar á ciertas preguntas que le cogen desprevenido. Pues esta niña filarmónica, bachillera y preguntona y lista como ella sola, cogióme la palabra cierto dia para que la llevara al Teatro á oir y á ver una ópera. Con efecto ofrecíle que en el próximo domingo, como trajera del colegio nota de *buen comportamiento* y *de aplicacion*, cumpliria mi palabra.

Inútil es decir que me dispuse para contestar á todas las preguntas que supuse habia de hacerme la muy ladina, toda vez que me hice cargo de que el argumento de la ópera no estaria á sus alcances; siéndole difícil la interpretacion de las situaciones, así como de los sentimientos expresados musicalmente con motivo de ellas. Tambien es inútil decir que el sábado inmediato, víspera del dia en que debia cumplir yo mi promesa, me encontré encima

de la mesa de mi cuarto las consabidas tarjetas de *comportamiento* y *aplicacion sobresalientes* que mi sobrinita habia traido del colegio. Pero quiso la mala suerte, que si bien los periódicos del domingo, anunciaron para la noche la ópera *Don Sebastian*, á las cuatro de la tarde se fijara un anuncio en la puerta del Teatro, diciendo que por indisposicion de no sé quien, ni por qué, se daria una ACADEMIA como funcion extraordinaria.

Me parece que ustedes, amables lectores, saben muy bien lo que se entiende por *Academia* en un teatro lírico: y tanto lo saben ustedes como que estoy seguro de que apenas ven anunciada en los carteles tal funcion, aunque sea con el carácter de *extraordinaria* (al cabo, fuera del órden está), dicen ustedes para su coleto: Pues no voy al Teatro. ¡Qué fastidio!

¿Y por qué no van ustedes al Teatro? Porque suponen, y suponen acertadamente, que la Empresa no tiene funcion llamativa de que disponer, por razones que no son del momento (si bien muchas de ellas rayan en imprevision ó falta de conocimientos para la explotacion de un Teatro), y en vez de una obra de Arte completa, ofrece al público lo que se llama un *Pot pourri* de fragmentos de ópera, etc., etc.—Y lo digo en francés porque

no siendo conocida de todos esta lengua, la frase parece más decente que su traduccion *Olla podrida:* lo cual hiede, que trasciende.

Llegué á mi casa, participé á mi sobrinita la novedad, haciendo la indicacion de que lo dejaríamos para otro dia. Pero creen ustedes que la niña cedió? ¡quiá! Intransigente como ella sola, rebelóse, hubo berrenchin, sus papás llegaron á tomarlo por lo serio; y yo, que por nada de este democrático mundo, quiero pasar plaza de tio poco complaciente, adherí á la exigencia de mi sobrina y hube de cumplir la promesa.

A las siete y cuarto de prima noche entraba yo en el Teatro con mi sobrinita, dándose esta tono, llevando colgado del brazo el abrigo, que por llamarse *salida de teatro,* no quiso ponerse para entrar en él, con harto sentimiento de su mamá, que tambien hubo de transigir con esa otra intransigencia. ¡Qué quieren ustedes, cosas del mundo!

Era el caso que no sabíamos las piezas de que la Academia constaria: lo cual hubo de parecerme bien porque me ahorraba una explicacion prévia del argumento de cada pieza, si no de toda la ópera; y hasta quise dar por seguro que la curiosidad de mi sobrinita quedaria satisfecha con oir la música de las piezas que se cantarian. ¡Cuánto me en-

gañé! La niña vió decoraciones, vió trajes distintos de los que en el dia se usan, vió accionado, en una palabra, todo el aspecto dramático que el teatro puede presentar; y principió por echarme en cara que la habia engañado diciéndole que no daban ópera: y me acusó de tacaño, y añadió que el haberle yo dicho que daban Academia, habia sido por no llevarla.—Eso es que te pesó haberte comprometido conmigo, me dijo por último. Pues mira, á mi no me engañas.—

No hubo medio de convencer á la niña por más protestas que hice. Y no solo no pude convencerla, sino que hube de contestar á todas las preguntas que se le antojó hacerme sobre el argumento de cada una de las piezas que se cantaron; de cuya tarea, no sé como salí, porque hube de componérmelas como pude, quedando yo sumamente fatigado de tanta improvisacion, y la niña, al parecer, satisfecha de mis argumentos en resúmen.

Hubo de quedarlo con efecto; pero ¡cómo!. Siguiendo el lógico tema de que ha de ser ópera todo lo que se representa con trajes, decoraciones y accionado, ató cabos; y al llegar á casa, como sus papás le preguntaran si se habia divertido, y si le habia gustado la funcion, contestó textualmente en estos términos:

«—Tanto me ha gustado, que puedo explicaros de pa á pa todo cuanto ha sucedido.

«Figurate, mamá, que despues de la sinfonía, han salido una porcion de frailes y de monjas con trajes blancos, y ramitos de encina en la mano: allá en el fondo ha salido la Luna; y luego una monja, que debió de ser la superiora, ha cantado y le ha dicho á la Luna que sé yo cuantos piropos, y todo el mundo se ha arrodillado. ¡Ay mamá que bien ha cantado!

«Cambiada la decoracion, ha salido un caballero vestido á la antigua española.... ¿sabes mamá? como D. Juan Tenorio. ¡Oh á fé que debió serlo; porque ha dicho pestes de las mujeres: ha dicho que éramos un mueble, y que se yo qué del viento, ¡nada! ha venido á decir que éramos veletas. Yo al pronto, dije: ¡Qué picardia, hablar así de nosotras; pero despues he visto que podia tener razon, porque.... verás tú.

«Ha cambiado el telon: y aquella mujer de la Luna, despues de tanto lloriqueo, ha salido á bailar un can-can (¿verdad tio, que ha sido un can-can?) á la luz de la Luna; y ha hecho mil coqueterías con su propia sombra: en una palabra..... loca de atar parecia. Ya he dicho yo: razon tuvo el Tenorio para decir que la mujer era una veleta.

«Pero mira lo que son las cosas. Hete aquí que aparece una sala, y viene un cura con un sombreron de teja, acompañado de un caballero que he supuesto que era el papá de aquella loca, el cual llevaba peluca y casaca y calzon corto ¿sabes? como el retrato del abuelo de mamá que está en el salon. El cura ha charlado, y ha venido diciendo que todo aquello era una... calla.... no me acuerdo que ha dicho que era... ¡un falso testimonio!... ¡ah! sí: una *Calumnia*. Si hubieses visto que furioso se puso. ¡Válgame Dios! Y el bueno del pelucon lo escucho todo sin decir esta boca es mia.

«Y en esto ha concluido el acto. Verás el segundo, que bonito.

«Parece que el caballero aquel que dijo pestes de las mujeres no habia de estar conforme con lo que dijo el cura; porque vestido de pescador fué á que una gitana le dijera la Buena ventura: pero ¡qué! se rió de lo que la gitana le dijo: y luego vino un amigo á buscarle, y se fué tan contento....

«Y mira tú! aquella jóven que habia sido monja y habia hecho tantas tonterías á la luz de la Luna, cata ahí, que se viste de señorona y se va á un baile. ¿Qué te parece? Empolvada y todo, y manejando el abanico así, con una coquetería y un... así... como si dijera: «á mi, qué me importa?» oye can-

tar dentro al Tenorio, como quien oye llover. ¡Si vieras, mamá, qué bien maneja el abanico! ¡y qué bien canta! ¡con unos gorgoritos! ¡Ay mamá! has de ir á verla.

«El tercer acto.... ¡Ay, qué triste. Fígurate que vuelven á salir los frailes blancos del primer acto con el padre Prior, y cantan un coro muy bonito: y me pareció que debian de quejarse de la jóven que se habia salido del convento para bailar á la luz de la Luna é ir despues á un baile.

«Ello es que la tal mujer hubo de arrepentirse, porque vestida de negro se va al pié de un edificio, que parecia un convento ó una cárcel..... yo no sé lo que era..... y desesperada hace allí mil gestos y dá mil chillidos porque oye la voz de su novio que se despide de ella, porque dice que va á morir: ello es que los frailes cantan dentro el *Miserere*.

«Pero el final, ¡oh! el final de la ópera es hermoso! Mira, Papa, es el entierro del pobre Tenorio. ¡Qué acompañamiento! Caballeros, soldados de á pié y de á caballo (porque el Tenorio era militar). Preside el duelo un Cardenal... y hasta van moros: y el ataud lo llevan en andas. ¡Ay que rico ataud! Casi da ganas de morirse..... ¡Ay! no, no: porque quiero ver esta ópera otra vez.—»

Deciros amados lectores, la sensacion que produjo en los que estábamos allí presentes, el relato de la bachillera de mi sobrina, es inútil: debeis suponerlo. Pero ya se vé, á vosotros no puede haceros gracia, porque al cabo la niña ni es hija, ni siquiera sobrina vuestra; y sobre todo no sois tios babosos como yo. Sin embargo, para convenceros de que mi sobrinita tiene lógica, os continuaré aquí el programa de la funcion.

Pero recorred vuestra memoria; recordad las óperas que en el Teatro debeis haber visto y oido, y le hallareis. No quiero suponeros tan olvidadizos: y sobre todo creo que no ridiculizareis el relato de mi sobrina, niña que apenas ha salido de la infancia, como no han salido de ella, por lo que á las representaciones teatrales respeta, muchos de los que á ellas asisten, porque ó no concurren diariamente á él, ó no están suficientemente enterados del sentido de todos los dramas líricos del repertorio de un teatro; y pretender que la imaginacíon de todo espectador y oyente saboree en el Teatro el mérito de ciertas menestras compuestas de restos de varios manjares dramáticos, aunque lo dramático vaya sazonado con lo lírico, es como querer que el que come, saboree cada una de las yerbas y legumbres y demás ingredientes de una *olla podrida*.

IV.

EL TEATRO Y EL CIGARRO.

Ceci tuerá céla.
—VICTOR —HUGO.—

Hé aquí una materia que al Teatro interesa, y sin embargo, por el título, parece que nada tenga que ver con el objeto propuesto. Voy á manifestaros, amables lectores, que aunque tome yo el tono festivo, no es por simple chanza que en este tono vaya desde ahora á cantar·

No se me negará que el Teatro es un elemento tan digno, y de tanta trascendencia en la Sociedad, que á su entretenimiento, conservacion y restauracion de sus derechos, de su dignidad y de su decoro, no sea menester que se atienda privilegiada y especialmente: no se me negará tampoco que el cigarro sea un resto de salvagismo que la civilizacion ha admitido, y á que la Sociedad ha dado todo su apoyo por cuestion económica: pues bien, amables lectores, permitid que diga y afirme con toda la fuerza de una sólida conviccion, que si un enemigo tiene el Teatro, ese es el Cigarro. *Cuanto el*

Cigarro impera, tanto el Teatro se rebaja: Cuando un Teatro se encendia no será en el dia el Cigarro al que de menor culpabilidad podrá tacharse.

El cigarro es en el dia parte integrante del hombre (¡ay del dia que lo sea tambien de la mujer!). Con el cigarro en la boca le recibe á uno, así el que de caballero se precia, como el que de pedirle á uno limosna no se avergüenza: con el cigarro en la boca le pide á uno un favor cualquier desconocido, del mismo modo que ejerce actos de su jurisdiccion una autoridad: y *enciende un fósforo y fuma* (cosa de muy mal tono cuando vino al mundo hace ménos de medio siglo el D. Frutos Calamocha del poeta Breton de los Herreros) el criado que le trae á uno el recado de cualquier amigo.

Hace treinta años, á lo más, ¿quién se hubiera atrevido á fumar, como se hace en la actualidad, delante de gentes bien educadas? Pero en el dia la Renta del Tabaco es pingüe para los Estados; y los Gobiernos necesitan darle incremento: y se fomenta el fumar, por cuantos medios son imaginables; de manera que no tardarémos en ver al magistrado, *sedens pro tribunali*, con el cigarro en la boca, como el mamon con el chupador: lo cual vendrá en apoyo de la opinion de los que dicen, que *el hombre no es más que un niño grande;* pues si de

niño chupa márfil y caoutchuc, cuando mayor chupa un tabaco.

El cigarro tiene condiciones las peores que darse pueden para el Teatro: es enemigo de este, bajo todos conceptos, en todos los actos de su efimera existencia, cuando se le comunica la lumbre que le ha de hacer funcionar, cuando funciona llenando de humo el ambiente, y cuando cesa en sus funciones. El cigarro representa un estado moral decadente: no es posible considerar la cosa de otra manera, supuesto que se abusa de este goce ficticio, salvaje, ya que de los salvajes fué tomado. Hasta los mismos que gozamos con él nos sentimos humillados si un inferior se presenta delante de nosotros, fumando; y nos sentimos provocados á náuseas cuando nuestra boca aspira el ambiente saturado con el humo salido de la boca del que chupa un habano aunque sea de la más superior calidad. Ahí es nada, pues, cuando este abuso se introduce en el Teatro, donde las artes todas tienen aventajado asiento, debiendo concurrir de consuno á la perfeccion de la sociedad y del individuo. Yo no sé en que consiste; pero puedo decir que con mi aficion al cigarro (que al cabo no me he de distinguir de los demás, contrayendo el vicio de *no fumar*), no puedo oir una buena comedia, ó una buena ópera (á la postre amo

mucho, y respeto mucho las artes) con el cigarro en la boca; al paso que no tengo inconveniente en ver esos dramones de circunstancias, y esos espectáculos de relumbron y de can-can que en el dia rebajan la escena, al propio tiempo que constituyen las delicias de lo mas bajo de la sociedad (y en esta esfera no dejan de encontrarse muchas levitas).

Al cigarro fueron consignadas muy especialmente por la industria humana las cerillas fosfóricas; esa sustancia, tal vez humana, que al menor roce se enciende. Para dar lumbre al cigarro las paredes del Teatro á que asistimos, ó el banco en que allí nos sentamos, ó la butaca en que nos arrellanamos para presenciar una representacion, ó los mismos telones ó bastidores si entre ellos nos hallamos requebrando á alguna de las Sirenas que por los andurriales del escenario van á caza, ó á pesca de conquistas, son los objetos que hacemos servir para obtener esa lumbre. El fósforo cae; y aquella pequeña áscua que deja, sabe Dios los desastres que puede ocasionar.

El cigarro arde: y prescindiendo de la facilidad con que puede desprenderse de él una chispita tan peligrosa para la existencia de un Teatro como la pequeña áscua del fósforo, se reproduce en todos los palcos y en todas las galerías; extendiendo por la

[illegible] [illegible] [illegible], cuando mayor [illegible] [illegible].

El cigarro tiene condiciones las peores que darse pueden para el Teatro: es enemigo de este, bajo todos conceptos, en todos los actos de su efímera existencia, cuando se le comunica la lumbre que le ha de hacer funcionar, cuando funciona llenando de humo el ambiente, y cuando cesa en sus funciones. El cigarro representa un estado moral decadente: no es posible considerar la cosa de otra manera, supuesto que se abusa de este goce ficticio, salvaje, ya que de los salvajes fué tomado. Hasta los mismos que gozamos con él nos sentimos humillados si un inferior se presenta delante de nosotros, fumando; y nos sentimos provocados á náuseas cuando nuestra boca aspira el ambiente saturado con el humo salido de la boca del que chupa un habano aunque sea de la mas superior calidad. Ahí es nada, pues, cuando este abuso se introduce en el Teatro, donde las artes todas tienen aventajado asiento, debiendo concurrir de consuno á la perfeccion de la sociedad y del individuo. Yo no sé en que consiste; pero puedo decir que con mi aficion al cigarro (que al cabo no me he de distinguir de los demás, contrayendo el vicio de *no fumar*), no puedo oir una buena comedia, o una buena ópera (á la postre amo

mucho, y [illegible] en la boca: al [illegible] ver esos [illegible] táculos [illegible] rebajan la [illegible] las delicias [illegible] la esfera [illegible]

Al [illegible] le por la [illegible] esa [illegible] se [illegible] del Teatro á que [illegible] nos [illegible] para [illegible] telones á [illegible] quebrada á [illegible] durrialas [illegible] conquistas [illegible] obtener [illegible] pequeña [illegible] puede [illegible]

El [illegible] con que [illegible] peligrosa [illegible] pequeña [illegible] palcos y en [illegible] por la

sala una humareda capaz de escitar la destilacion á la organizacion mejor dispuesta. Se levanta el telon de boca; y toda aquella atmósfera pestilente y deletérea, enemiga de todo sonido vocal, penetra en la garganta del actor y del cantante; y uno y otro se sienten imposibilitados de seguir la representacion; y el público duda de la buena fé y de la buena voluntad del actor y del cantante respecto de tan inesperado accidente, anunciado en el proscenio con harto pesar del empresario que tiene el Teatro á su cargo.

El cigarro llega al término de su existencia: se han evaporado en humo denso las cuatro quintas partes de aquel manantial de impuros goces, y es arrojado con todo el desprecio imaginable por el que los ha sentido, como aparta de sí á la meretriz infame despues que se ha rebajado hasta ella el mas levantado orgullo del hombre; y esa lumbre queda en el suelo de baldosas, ó de tablas, ó esterado ó alfombrado (que esto á los fumadores nos es indiferente); y circunstancias que debieran haberse previsto, pueden destruir en un momento el más bello Teatro, el mejor decorado y equipado que existir puede.

¿Me negareis ahora lectores amigos, cuanto interesa al Teatro el artículo que acabo de escribir?

Pero en este mismísimo instante tal vez estais zahumando esta página con el humo de un cigarro; y vosotros, como buenos fumadores, no querreis confesar con la mano sobre el pecho, que tengo razon. Precisamente porque la tengo no debeis creer que yo intente meterme á redentor. No he tenido la presuncion de decir á los propietarios de los teatros, que son ellos los que han de prevenir las calamidades que pueden destruir su propiedad; ni he querido tener la osadía de llamar la atencion de las autoridades para que impidan en los teatros el abuso del cigarro; no, no señores, esto, mucho ménos; porque se me alcanza muy bien lo que una órden, un mandato, ó una prohibicion podria dar por resultado; y no quiero aumentar un abuso que quizá el interes particular pueda remediarlo. Mandadlo, y no obedecerán; castigad, y reincidirán con mayor ahinco; pedidlo, suplicadlo, y se burlarán de vuestra debilidad. Tal es el estado á que ha llegado la *dignidad individual del ciudadano.*

Esto no quita que yo esté en mis trece, y aun en mis catorce; y que crea firmemente que el Teatro tiene sobre sí un sino fatal que le lleva á su ruina: y repito y repetiré siempre, que *cuanto el cigarro impera, tanto el teatro se rebaja; y que cuando un teatro*

se incendía, no es en el dia el cigarro al que de menor culpabilidad podrá tacharse.

Ceci tuera cela,

es la fórmula de un pronóstico que hizo desde lo alto de las torres de Nuestra Señora de París el Cláudio Frollo del poeta Víctor Hugo;

el cigarro matará el Teatro

es pronóstico ménos poético, pero quizá no ménos seguro.

V.

APLAUSOS Y SILBAS.

Ha habido unos tiempos en que las representaciones teatrales eran presididas por una autoridad con el encargo especial de vigilar sobre la exactitud en la hora de dar principio á las representaciones; de decidir, segun dictámen facultativo, acerca del estado de la salud de los actores (de los cuales no excluyo á músicos y danzantes) cuando estos alegaban imposibilidad de continuar actuando por una indisposicion cualquiera; de disponer, segun su criterio, que fuesen ó no repetidas las escenas que el público aplaudia, y hasta que los actores pudiesen mostrar su agradecimiento saludando al público que palmoteaba: últimamente tenia facultad para prevenir y contener cualquier desórden, y para castigar al que le hubiese promovido: este era el código escrito, el derecho positivo. El código moral parece que hubo de entenderlo de distinto modo: fué abolido el positivo; y se consideró que la puntualidad en principiar las representaciones estaba en el interés de las Empresas explotadoras del Teatro; que la repetieion de ciertas escenas estaba

en la condescendencia de los actores; que salir los actores á dar las gracias por los aplausos que el público les diera, estaba en la buena educacion de tales actores; que de la buena fé de estos y de su buena correspondencia con dichas Empresas dependia la declaracion de imposibilidad de que continuasen actuando, ó dejasen de actuar por haberles sobrevenido repentinamente algun accidente especial en la salud; y que si los aplausos dependian del buen sentido del público, las silbas quedaban como muestras de reprobácion de un espectáculo indigno ó de una ejecucion ménos que mediana, pero nunca como insulto á personalidad alguna. El código estético, más adelante, ha tomado la cosa bajo distinto punto de vista, y se ha limitado á condenar toda repeticion de una escena, ya declamada ya cantada, ya simplemente mímica y bailada; lo mismo que ha considerado como antiartística toda salida del actor al escenario durante el acto, siquiera fuere como muestra de gratitud para con el público que aplaudiere; sin reprobar el llamamiento de ese actor despues de terminado tal acto, para recibir los plácemes á que se le creyere con justo título acreedor.

Del derecho positivo solo ha quedado lo relativo á la cuestion de órden público: el código moral ha

quedado frente á frente del estético, y no parece que lleven traza de ponerse de acuerdo. Es que el materialismo de la época poco se cura del sentimiento, quitándole á este todo lo que da á la sensualidad. En efecto, el público en un momento de entusiasmo aplaude, y tiene la pretension de que el actor aplaudido salga al escenario ¿para qué? ¿para tener el gusto de ver la personalidad real del actor? mal avenido está entonces el público con sus intereses, porque obra contra si mismo, contra el objeto para el cual ha asistido al Teatro, que es la ilusion. Despues de una escena bien ejecutada, obligar al actor á perder el carácter del personaje que acaba de representar, para recobrar la personalidad del mundo real, y para presentar en el escenario, lo que el escenario no admite ni puede admitir, que es la realidad, es renunciar á la ilusion del Arte, á esta ilusion que nos hace vivir una vida contemplativa llena de idealidad y de goce puro y desinteresado, es destruir esa ilusion, es matar el Teatro, es perjudicar al actor.

Sin embargo, el actor suele ser complaciente, muy complaciente, demasiado complaciente; y con el objeto quizá de que pueda leerse en los periódicos del dia inmediato, que tal actor tuvo que repetir tal ó cual escena tal número de veces, y fué llama-

do al escenario otras tantas, de buen grado rompe la ilacion del carácter correspondiente á su papel para ceder á un exceso de amor propio, ó ganarse un concepto en que no será seguramente el mérito absoluto lo que figurará con creces al lado de la complacencia. Más ha de valerle al actor contenerse en los arranques de su amor propio, y renunciar á toda emocion por grata que fuere, excitada por los aplausos á la vista; porque guardando las muestras de gratitud y la buena educacion para despues del acto por ejemplo, no renunciará á los sueltos encomiásticos de los periódicos del dia siguiente, y conservando la dignidad del Arte, no robará á la obra artística el efecto que el poeta ó el compositor de la música ó del baile hubiere querido producir. Y digo que más ha de valerle cerrar el sentimiento á semejantes emociones; porque es fácil que pague cara, muy cara, su condescendencia en recibir unos efímeros aplausos á la vista, ya que el público, algun dia, por un motivo cualquiera ajeno tal vez al desempeño del papel, podrá pretender arrojarle una silba á la cara.

Y no digo esto, así, á humo de pajas, pues más de un actor, y no de los ménos aventajados, se ha visto expuesto al escarnio y á la befa del público desenfrenado, que ha tenido en poco la reputacion del

artista, habiéndole condenado á tener que recibir tamaño insulto. Porque, amigo Público, (y perdona si te digo verdades como el puño) las silbas en el Teatro no tienen calificativo, porque se dan impunemente: silbar en masa á una individualidad, y hacerla pasar por la humillacion de sufrir la silba, es aplicar una pena exorbitante por una falta las más de las veces involuntaria. Aplaudir en masa, puede ser efecto de entusiasmo, de premeditacion apasionada quizá; y como quiera que sea, el aplauso puede recibir por compensacion un agradecimiento; al paso que la silba, merecida ó inmerecida, coloca al actor en la picota, y le hace pasar por un trance cruel, indefinible; porque entonces el actor silbado ha de presentarse, ó como insensible á la desagradable demostracion del público, en cuyo caso la insensibilidad querrá interpretarse como desvergüenza ó descaro; ó como pusilánime por no saber sobrellevar con resignacion el contratiempo, en cuyo caso el menor accidente físico que le sobreviniere será interpelado como ficcion.

Los efectos de las silbas son no ménos perniciosos á los actores que los de los aplausos inmerecidos, y prodigados; porque si aquellos matan toda esperanza, toda aspiracion y toda aptitud natural; los aplausos desmesurados engrien al actor malo, cie-

gan al mediano, y llegan á adulterar el criterio del verdadero artista. La alabanza excesiva honra por otra parte bien poco al que la hace, y desvirtua el mérito del que la recibe, el cual puede un dia sentir el desengaño, tanto mayor cuanto más hubiere sido el exceso, siendo la expiacion tanto más cruel, cuanto mayor hubiere sido el alucinamiento.

Huya el actor de toda demostracion de gratitud para con el público que le aplaudiere, mientras el escenario esté ocupado por la obra de Arte, cuyos efectos pueden pertenecer en parte al poeta ó al compositor de Música ó de Baile; y respete el público la conciencia del actor acerca de este particular, en gracia del respeto que este demostrará con semejante conducta á la obra de Arte. Aplauda el público cuanto quisiere si su entusiasmo le llevare á semejante demostracion; pero no lleve su encono contra un actor, hasta el punto de arrojarle á la cara una pena injusta por lo excesiva, y que raya en lo infamante. La reprobacion puede demostrarse de una manera decorosa; pero cebarse en la desgracia de aquel á quien se dirigiere, por más que se hubiere hecho digno de ella, es añadir á lo indecoroso lo cobarde.

Yo no sé si los actores escucharán mis argumentos; no espero gran cosa que el público atienda las

razones que la elevada consideracion que el Teatro merece, me ha impulsado á emitir sobre *aplausos* y *silbas* teatrales. Lo que temo es que me suceda lo que á cierto presidente que hubo un dia en cierto Teatro, de cuyo nombre no quiero acordarme, y que no lo diria tampoco aunque lo recordase, cuando el código escrito de que he hablado al principio estaba vigente. Contaré la anécdota, amados lectores, y con ello concluiré mi tarea.

Fué que la susodicha autoridad, que en cierta noche presidia la representacion en el anónimo Teatro, se vió precisado á tener que acallar una polémica que se suscitó entre la concurrencia de las butacas y palcos, y la de la cazuela y del patio acerca del mérito de una cantante, dando á entender las respectivas opiniones no solo con palmadas y silbidos sino con expresiones enérgicas unas, y poco decorosas otras. El tal presidente para alcanzar el restablecimiento del órden creyó del caso echarla de orador y pronunciar un discurso. Levantóse del asiento de la presidencia en que se hallaba, impuso silencio con la vara, callóse el público, y hubo de decir tales cosas que podian arder en un candil; y entre ellas aventuró la proposicion de que *en la puerta del Teatro se compraba el derecho de aplaudir y de silbar*. Una risa general hubo de unir las

voluntades de los *mosqueteros* (1), *de los apasionados, y de los indiferentes*. ¡Nunca hubiera soltado tan aventurada proposicion! porque hubo de sentir el bueno del señor orador las consecuencias de tan singular derecho. Con efecto, al salir del Teatro luego despues de concluida la representacion, fué silbado en los pasillos y en el vestíbulo por todos los concurrentes sin distincion.

Hé aquí por qué no he de tener la aspiracion de conciliar los pareceres que respecto de aplausos y de silbas tienen los que en cosas de Teatro intervienen, y los que aquella localidad frecuentan; porque como quiera que cosa del Teatro sea el Arte que en él tiene su desarrollo y por cuyos derechos abogo, no fuese cosa que llevase yo la silba que llevo al presidente de antaño.

Fiado en la indulgencia de todos, público y actores, músicos y danzantes, he creido poder salir de mi tarea lo mejor librado que fuere dable.

(1) En la Historia del edificio-Teatro, y en la parte relativa á España puede haberse visto qué son esta casta de pájaros.

GLOSARIO.

A.

Acto. Parte de una obra dramática que comprende uno de los tres momentos en que la accion se divide, á saber: la exposicion, el enredo y el desenlace. El segundo momento exige algunas veces una subdivision: el primero no debe necesitarla: el tercero no puede admitirla.

Actor: actriz. El individuo de uno ó de otro sexo que profesa el arte de representar obras dramáticas en los teatros. Esta profesion artística tiene distintas categorías segun la importancia de los papeles que cada individuo es capaz de representar, dividiéndose en primeros, segundos y terceros.

Aforar. Haber descubierta en alguna pieza de la decoracion.

Alcahuete. V. Telon.

Apeo. = Puente.

Aplique. Toda pieza de una decoracion distinta del telon, de los bastidores y de las bambalinas, que se hace figurar en la escena para transformar una decoracion.

Apuntador. El que en las representaciones va leyendo ó indicando simplemente lo que el actor ha de decir. Necesita una habilidad especial para no confundir al actor, al propio tiempo que para no dejar oir el apunte más que de éste. Una de las circunstancias que más deben distinguirle es el conocimiento del estilo de cada acto, para poder darle el apunte oportuna y convenientemente. Tiene este cargo las categorías de primeros y segundos: el primer apuntador se coloca en el

tornavoz; los segundos están entre bastidores para dar además las salidas á los actores, y entregarles los objetos que hubieren de sacar, segun las indicaciònes del Director de escena.

Apunte. La voz del apuntador al leer lo que han de decir los actores ó cantantes mientras representan ó cantan.

Arrojes. Los cabos que sirven para arriar los telones. En el dia funcionan por medio de contrapesos, así como años atras formaban ese contrapeso una ó más personas que se arrojaban asidas á los cabos. Siempre están colocados en el lado izquierdo del escenario (derecho del espectador).

Asistente. El oficial ó peon que en casos extraordinarios es llamado para auxiliar alguna de las dependencias del servicio escénico. Así puede haber asistentes en la Maquinaria como en el Guardamuebles.

Atrecista. Voz tomada de la italiana *attrezzo* que vale en español *utensilio*. Confundida con la palabra *estraza,* (que indudablemente tiene la misma procedencia, como para indicar el papel en que se envuelven utensilios), se ha formado la palabra *estracista* para designar al que fabrica objetos con dicho papel, de los cuales se hace mucho uso en el Teatro.

Autor. A más de significar el que ha compuesto una obra dramática; sirve para designar la persona que en las compañías dramáticas españolas cuida del gobierno económico de ellas, así como de la distribucion de los fondos. En el teatro que tiene empresario para su explotacion, el autor es el intermediario entre este empresario y los actores para todo lo relativo á la parte económica.

Aventar. Separar de la línea de su aplomo un telon para algun objeto particular requerido por la necesidad, como paso de algun actor, ó comparsa, etc., etc.

B.

Bambalina. Pieza de lienzo, pintada, que cierra la decoracion por la parte superior de la escena, estendiéndose desde cada uno de los bastidores á su colateral, y combinándose con ellos.

Bambalinon. La bambalina de grandes dimensiones que cae delante del telon de boca para completar la colgadura, que suele figurarse en aquel sitio, al propio tiempo que para dejar más ó ménos reducida la altura de la escena, supuesto que puede subirse ó bajarse á discreccion.

Banda. Lienzo pintado, fijo en bastidor de construccion, mucho más largo que ancho, que se coloca desde el uno al otro lado de la escena, figurando accidentes de agua, de tierra, de nubes, etc., etc.

Barba. El actor cuya especialidad es el carácter anciano. Este papel tiene las categorías de primero y segundo. Llámasele hoy, *actor de carácter.*

Barreno. Hierro en forma de tal que sirve para asegurar piezas de decoracion.

Bastidores. Las partes de la decoracion que constituyen los límites laterales de la escena. Están montados sobre los armazones de madera llamados *bastidores*, á los cuales se les da en los escenarios el calificativo de *bastidores de construccion* para evitar confusiones.

Baterías. Las dos líneas de luces que antes de adoptarse el alumbrado por medio del gas, se llamaban *Candilejas*, y se extienden á lo largo del extremo anterior del escenario, alumbrando el proscenio.

tuta. Palabra italiana que vale en español *pulsacion*, y

aplicada á la Música, *compas*. Tómase por la varita con que el maestro de una orquesta marca esa medida del tiempo.

Bolo. Dieta que se da al actor que sin formar parte de una compañía, ha desempeñado algun papel en determinadas representaciones.

Brigada. Conjunto de operarios encargados de una parte de la maniobra. V. TRIPULACION.

Buttafuora. Segundo apuntador de la ópera italiana, y el que da las salidas á los cantantes, coros y comparsas.

C.

Caballos. Los piés derechos y demás maderas que constituyen la armazon del tablado del escenario, al cual atraviesan desde el uno al otro lado paralelamente y á distancias iguales desde el proscenio. Estas distancias constituyen las cajas ó tramos.

Caballete. Caballo portátil. Llámase tambien *asnillo, asnilla, burro, borrico, borriquete.*

Caja. V. TRAMO.

Cambio. En el dia se usa esta palabra en vez de MUTACION. (V.)

Candilejas. Término genérico de las líneas de luces que se encienden en la parte anterior del escenario. El alumbrado por medio del gas ha cambiado esta denominacion por la de Baterias. (Véase esta diccion.)

Caracteristica. Actriz cuya especialidad es el carácter anciano ó de edad provecta. Este papel tiene las categorías primera y segunda.

Carreras. Las rendijas que lleva cada caballo en la parte superior.

Carrete. Toda pieza que corre sobre ruedas. Las escalas y los

masteleros tienen carretes en la parte inferior que entra en el foso. Hay tambien carros para vuelos y para otras clases de tramoyas.

Cartelo. Palabra italiana que vale en español *categoría*: así se dice: *tiple ó soprano de primo cartello*, esto es de *primera categoría*.

Caudal. V. Repertorio.

Cazuela. La galeria mas alta de la sala de un teatro, donde no hay asientos determinados que preventivamente puedan comprarse en el despacho de localidades. Antiguamente solo se permitia la entrada en ella á las mugeres.

Comodin. V. Telon.

Concha. V. Tornavoz.

Cuadro. Toda parte de una obra dramática que se representa en un mismo lugar á la vista del público: así el cambio de decoracion en un mismo acto, constituye la division de los *cuadros*. Una combinacion ó grupo de personages en determinadas posiciones con que termina la escena final de un acto, constituye un *cuadro;* siendo tan precisos sus límites, que traspasándose, se pierde el efecto: la caida del telon debe ser entonces oportuna y rápida.

Chimeneas. Conductos de madera, colocados verticalmente por donde en los escenarios suben y bajan los contrapesos necesarios para ciertas maniobras.

D.

Dama. La actriz cuya especialidad la constituyen los papeles correspondientes á una mujer de calidad. La figura y la circunspeccion, constituyen la *dama matrona;* así como la menor edad, la *dama jóven*. Estos papeles tienen las categorías de primera, segunda y tercera.

Debuto. Palabra francesa que vale en español ESTRENO. Véase esta diccion.

Decoracion. El telon, bastidores, bambalinas y demas piezas pintadas que en un teatro representan el lugar de la escena. Es *abierta* cuando tiene bastidores y bambalinas á más del telon: es *cerrada* cuando el frente, los costados y el techo las más de las veces, constituyen un acotamiento verdadero de la escena.

Un solo telon puede constituir decoracion, por ejemplo, cuando debe estar situado en primera caja.

Derecha é Izquierda. En los escenarios suelen designarse estos lados por los del actor: en las salas, por los del espectador: así es que estan en oposicion respecto del particular el actor y espectador. La confusion que esto produce por la irregularidad con que los actores dramáticos marcan lo necesario para la disposion escénica, ha hecho que los pintores escenógrafos y los maquinistas indiquen tales lados por alguna circunstancia especial, ya exterior, ya interior del edificio, como por ejemplo: *calle* y *jardin*, *patio* y *plaza*, segun lo que hubiere al rededor del escenario, ó *topes* y *arrojes*, segun los costados en que estuvieren estos medios mecánicos de arriar é izar los telones, bastidores, etc.; teniéndose en cuenta que por regla general, están á la derecha del actor ó sea del escenario los primeros, y á la izquierda los segundos.

Descubierta. La parte que un telon ó un bastidor deja de cubrir, de modo que desde algun punto de la sala puede verse el interior del escenario ó del foro. Así se dice *en tal bastidor ó telon hay descubierta*. V. AFORAR.

Director de escena. La persona entendida en Historia, Arqueología y Bellas Artes que tiene á su cargo señalar las decoraciones, los trajes, los muebles y los utensilios que la composicion dramática para su representacion exige. Está

tambien á su cargo dar razon á los actores, á los figurantes y á las comparsas, durante los ensayos, de las salidas y entradas de la escena, de la expresion, movimientos y disposicion de grupos propios y convenientes. En España el primer actor de una compañía de Declamacion es el Director de escena de la misma. La subordinacion de todos los que intervienen en la representacion al Director de escena es indispensable: cada actor por esto queda en completa libertad para desarrollar su papel segun su modo especial de sentir. La Direccion de escena y la Administracion económica de un teatro deben estar en perfecta inteligencia para sostener dicha subordinacion; así como para disponer lo que fuere necesario antes de ponerse en escena una obra dramática. Sus inmediatos ejecutores son los segundos apuntadores, los figurantes y los cabos de las comparsas.

E.

Emparrillado. Suelo formado por maderos, convenientemente separados, para comunicarse fácilmente la vista y la voz entre los distintos pisos, pero no por esto ménos transitable.

Entrada. Es para el espectador lo que para el actor *salida*. Así dice el segundo apuntador al actor: *que va V. á salir*. Como dice el del sillon á su vecino que no conoce el drama: *Ahora entra el amante*.

Equipar. Dotar una decoracion con toda la maquinaria que ha menester, y colocarla de este modo en el sitio que le corresponde.

Escalas. Armazones de madera con escalas, donde se cargan los bastidores.

Escala de loro. V. MASTELERO.

Escena. La parte del escenario entre el proscenio y el telon que cierra la decoracion por el foro, el tablado y las bambalinas.

—Parte de la accion dramática que pasa entre unos mismos personages, en un mismo lugar sin interrupcion de tiempo.

Escenario. La parte de un teatro donde se verifican las representaciones dramáticas. Tiene varias dependencias indispensables, á saber: los gabinetes tocadores para los actores, para los figurantes y para las comparsas: un guardamuebles, una ropería, una armería y una sala de espera.

Escotadura. La abertura que en los antiguos sistemas de la maquinaria teatral se abria en los tablados de los escenarios para alguna tramoya.

Escotilla. V. Trampa.

Escotillon. V. Carrera.

—Tablero montado en el foso que sube en el espacio abierto en las trampas para hacer las apariciones subterráneas que fueren menester.

Espina. V. Medio.

Esqueleto. = Rastras = Rastrillos = Herses.

Estracista. V. Atrecista.

Estreno. Primera salida á la escena del que ha tomado la profesion de actor dramático; ó la que hace un actor en un escenario durante una temporada. Así se dice: *hoy se estrena el jóven tal, discípulo que ha sido del Conservatorio: hoy se estrena tal actor en este teatro: estreno del distinguido actor tal en la temporada que empieza.*

Aplícase tambien á la obra dramática cuando se ejecuta por primera vez. *Hoy se estrena tal comedia de tal autor;* dice el anuncio.

F.

Faldeta. Trozo de telon que cubre las descubiertas altas de una decoracion:

Firme ó **Ferma.** Pieza suelta de una decoracion que constituye la parte baja de la misma y coje todo el ancho del escenario. Está montada sobre bastidores de construccion.

Foro. La parte interior del escenario comprendida desde el fondo de este hasta el telon de decoracion.

Forillo. Telon que se coloca detrás de algun rompimiento ó puerta hecha en un telon, para cubrir la parte del foro que quedaria descubierta.

Foso. La parte del escenario que está debajo del tablado. Suele estar dividido en varios pisos por medio de emparrillados.

G.

Galan. Actor cuya especialidad la constituyen papeles del carácter correspondiente á un hombre en la edad varonil. La menor edad constituye el *Galan jóven*. Uno y otro papel tienen las categorías de primero, segundo y tercero.

Gracioso, Graciosa. El actor ó la actriz que tienen á su cargo los papeles de carácter festivo y chistoso. Tienen estos las categorías primera y segunda. Hoy se les da el nombre de *actores cómicos*.

Guardaropa. En los escenarios suele llamarse así el departamento donde está el moviliario, y que proporciona los utensilios que los actores han de sacar en la escena. Está tomada la voz del italiano *roba*, término genérico de todo objeto ne-

cesario para hacer una cosa. Con más propiedad se le llamaria en español, *Guardamuebles* y aun *Guadarnés*.

H. I. J.

Herses. Son las candilejas ó líneas de luces que van colgadas en el telar para alumbrar la parte alta de las decoraciones. El aparato tiene el aspecto del instrumento de labranza llamado *rastra* ó *rastro* de donde nació la otra palabra *rastrillo* que se usa en la fortificacion antigua y aun en la moderna, aunque con diferente disposicion. Viene de la palabra francesa *herse* y aun de la inglesa *harce* ó *hearce* que equivalen á las españolas que se han citado V. RASTRAS.

Histrion. El actor de la comedia en el teatro de la antigüedad romana. Principió á usarse esta voz cuando una compañía de actores naturales de Histria introdujeron en Roma las *Saturæ*, especie de sainetes. En el dia solo se da el nombre de *histrion* al saltimbanco que representa farsas disfrazado.

Izquierda. V. DERECHA.

Jornada. En la literatura dramática española equivale á *acto*.

L.

Lastre. Piezas de plomo, hierro ú otro cualquiera material que por contrapeso se colocan en todo cabo ó alambre que debe mantenerse tirante.

Libreto. Es el drama lírico que el poeta ha escrito para que el compositor de música le ponga la música con que la letra ha de ser cantada. Es diccion de procedencia italiana.

Luminario. El encargado del alumbrado de un teatro.

M.

Maniobra. Toda operacion que se hace en un escenario para poner en juego los cambios de decoracion y toda clase de tramoyas.

Maquinaria. La corporacion que está encargada de la construccion de toda clase de armazones para decoraciones, y tramoyas, así como de practicar toda clase de maniobras en el escenario.

—Llámase tambien así el conjunto de aparatos y máquinas que son menester en un escenario para toda clase de cambios y tramoyas.

Mastelero. Madero con travesaños de hierro, que se emplea para los mismos usos que las escalas de los bastidores. Sirve para sostener piezas de decoracion. En algunos escenarios suele llamarse *escala de loro* por asemejarse á las perchas que suelen colocarse en las jaulas de dicha ave.

Medio. La señal ó línea trazada en el tablado del escenario, normal al proscenio, que divide ese escenario en dos partes iguales. Llámase tambien *espina.*

Mutacion. Cada uno de los cambios de decoracion. Se dice *á la vista* cuando se hace á telon alzado á la vista del público.

Mutis. Palabra que sirve para indicar al actor que está en la escena que debe retirarse de ella. La dice el apuntador primero, por ejemplo, cuando en el cuaderno con que apunta encuentra : *vase.*

O.

Ovacion. Esta diccion ha venido á ser en el teatro, sinónima de *aplauso grande*, el mayor que puede tributarse á un actor, manifestado con expresiones materiales y positivas, por haber desempeñado este su parte, de una manera superior á todo elogio: el entusiasmo del público es la circunstancia que le distingue. Las flores figuran por mucho en esta clase de aplausos: los regalos de los aficionados son otras de las muestras de agrado que suelen tributarse.

Sin embargo el orígen de esta palabra poco conviene á este sentido. La ovacion fué entre los romanos uno de los triunfos de menor categoría que se concedian á los generales. El nombre se deriva de la oveja, *ovis*, que el triunfador sacrificaba á los dioses cuando entraba en Roma.

P.

Palenque V. Tablero.

Palco. El aposento particular con balcon que hay en los teatros y circos para ver desde allí las funciones. Es voz tomada del italiano, y vale en español *tablado;* por esto se dice tambien en los teatros de ópera italiana, el *palco escénico*, para nombrar el *Escenario*.

Pañerias. Los bastidores y aun las bambalinas de primer término que constituyen el marco que encuadra la escena.

Paño (al.) Modo adverbial que se usó en los teatros, para dar á entender que el personaje tal ó cual estaba como en escucha entre bastidores ó en cualquiera otra parte de la escena. Téngase en cuenta que se llamaba *paño* en los teatros del si-

glo XVI y XVII á la cortina que cubria el vestuario (V. esta diccion.)

Este modo adverbial se usa en el día con el verbo DAR: así el segundo apuntador *da al paño* ó *da paño* cuando apunta á los actores que por la distancia á que en la escena se encuentran del primero, no pueden oir el apunte de este.

Papel. Parte de la obra dramática que se da escrita á cada actor, correspondiente al personaje que ha de representar.

Tómase tambien por los distintos caractéres que juegan en toda obra dramática. Así se dice: *en tal comedia hay papeles de galan, de dama, de gracioso, etc.*

Paraiso V. CAZUELA.

Partes de por medio. Los actores que desempeñan los últimos papeles de las compañías, los cuales son cortos y de poco interés.

Patio. Parte de la área de la sala, que está entre la ocupada por asientos numerados, y el fondo de la misma. En algunos teatros, especialmente en muchos de Italia, el patio no tiene asientos.

Personaje: Todo interlocutor ó que tiene parte en una accion dramática. Llámase tambien simplemente, *persona.*

Peine. El suelo emparrillado del telar donde están los rodetes en que se recogen los cabos.

Percha. La barra de madera que llevan los telones, metida en una jareta hecha con la tela de los mismos, en la cual están atados los tiros.

Platea. El suelo de la sala del Teatro.

Practicables. Tablados que se colocan en el escenario, por donde han de pasar algunos de los personajes que tienen parte en la accion del drama. Van cubiertos con piezas de decoracion, representando alturas, ribazos, puentes, etc., etc.

Proscenio. La parte del escenario entre el telon de boca y la orquesta.

Puentes. Pasos colgantes que sirven para la maniobra del telar al cual atraviesan desde el uno al otro lado.

R.

Rastras, Rastros ó Rastrillos. Cualquiera de estos nombres seria conveniente emplear en lugar de HERSES, por ser este completamente extranjero. V. HERSES.

Rema ó Remo. Tornapunta movible de madera ó de hierro con que suelen asegurarse ciertas piezas de decoracion por medio de barrenos. Tienden á desaparecer de la maquinaria teatral, por inconvenientes, ya que todas las piezas de una decoracion pueden estar aseguradas en el foso.

Repertorio. Reunion de objetos que constituyen el caudal material de un teatro. Dícese tambien del caudal de conocimientos que posee un actor. Así se habla del repertorio *de decoraciones de tal teatro*, del de *comedias ó de óperas que conoce tal actor ó cantante*, etc., etc.

Retiracion. El cordaje que regula la maniobra de una decoracion. Hay retiracion á la mano, al rodete, y al contrapeso.

Rodete. V. TORNO.

Rompimiento. Toda abertura practicada en un telon, ó por mejor decir, todo telon que presenta una ó más aberturas de grandes dimensiones, como un grande arco, ó una grande quiebra entre peñas, ó el espacio que puede dejar un grupo de árboles, y que exijen un forillo y quizá hasta un telon que cierre la decoracion por el foro.

Ruidos. Conjunto de aparatos para la imitacion de los metéoros atmosféricos que afectan nuestro oido, ó de cualquiera sonido que proceda de causa natural ó artificial y debe ser oido en la escena; como el *trueno*, la *lluvia*, el *viento*, los *pasos de una caballería*, el *chirrido* de una carreta, etc., etc.

S.

Sacar. Traer consigo un actor al salir á la escena los objetos que esta requiera. Así se dice el *galan* ó tal *personaje saca una carta, una sortija,* etc., etc.

Sala. La parte de un teatro donde se coloca la concurrencia que va á ver y á oir las representaciones. Está dividida en platea y galerías. Estas últimas pueden estar subdivididas en palcos.

Salida. V. Entrada.

T.

Tablas. El tablado del escenario. Está dividido en distintos tramos por los caballos, y en dos mitades por el *Medio.* (V.)

Tablero. Tablazon que forma el suelo de los practicables.

Teatro. El edificio destinado para representaciones dramáticas de todo género. Algunos le llaman *Coliseo;* pero el orígen de esta palabra no parece aconsejarlo. (Véase la historia del Teatro que forma parte de esta obra.)

—Figuradamente se ha llamado Teatro al conjunto de obras dramáticas compuestas en un idioma, ó por un autor: así se dice: el *Teatro español tiene un carácter muy distinto del francés: el teatro de Lope de Vega, de Calderon,* etc.

Telar. La parte superior del escenario donde están colgados y esconden los telones y bambalinas con todo su equipo, así como los rodetes y puentes para la maniobra.

Telon. El lienzo pintado que aparece en el escenario, ó para ocultar la escena ó para representar el lugar en que se supone que la accion se verifica. El que oculta la escena se deno-

mina *telon de boca*. Hay otro telon que se denomina *alcahuete* ó *comodin;* y es el que sirve para ocultar por un momento muy breve la escena á fin de que se verifique una mutacion que ofrezca alguna dificultad para hacerse á la vista; ó tambien para dividir los cuadros de un acto.

Tiros. Los cabos que sirven para izar los telones.

Toletes. Piezas de madera donde se atan los cabos de detencion.

Tolva. Chimenea con la boca á manera de tolva de molino por donde se arrojan maderas, piedras ó arena para imitar algun ruido procedente de causa natural ó artificial que deba oirse en la escena.

Topes. Los cabos que sostienen los telones en el telar por la percha alta que llevan. Están siempre en el lado derecho del escenario, izquierdo del espectador.

—Líneas reglamentarias paralelas al *Medio*, que arrancan desde el proscenio y corren hasta el fondo del escenario en la línea de los bastidores.

Tornavoz, Especie de casilla ó garita situada entre las dos baterias del proscenio, y dentro de la cual se oculta del público el primer apuntador. Llámase tambien *concha* por la figura de tal que un tiempo tuvo.

Torno. Cilindros giratorios que reciben los tiros y los arrojes de los telones, de las bambalinas, y de toda pieza de decoracion ó de vuelo. Son de dos especies: de *retiracion* y de *llamada*: los primeros comunican el movimiento, los segundos son los que proceden del objeto que se ha de mover. Los de llamada están encargados de la resistencia; los de retiracion, de la potencia.

Tramo. El espacio que hay entre un bastidor y el que le sigue en órden en el mismo lado del escenario. Estos espacios se designan por órden numérico desde el proscenio; determinándose por ellos los distintos planos perspectivos. Así se di-

ce: *Colóquese tal mueble* ó *tal trasto en el segundo tramo,* esto es, entre los bastidores 2.º y 3.º

Tramoya. Máquina para verificar transformaciones y cambios más ó ménos prodigiosos segun lo exija la accion que se representa. Así se dice: *la tramoya de tal comedia de mágia es buena.*

Tramoyista. El que inventa, construye y dirige una tramoya. En el dia se refunde en el Maquinista gèfe de toda la maquinaria y maniobra de un teatro.

Trampa. La tablazon que corre entre los maderos superiores de los caballos, y entre el espacio mayor de cada tramo.

Trampilla. La tablazon menor de cada tramo que está entre las carreras que los caballos forman.

Trasto. Toda pieza suelta de una decoracion ó que accidentalmente puede figurar en ella.

Tripulacion. El número de operarios necesarios para la maniobra de un escenario. Suele dividirse en euatro brigadas: la de la derecha, la de la izquierda, la del telar y la del foso. Eslán á las órdenes del maquinista en gefe.

V.

Varales. Tubos de metal que tienen varios mecheros: se cocolocan ya en sentido vertical detras de los bastidores grupos de árboles, etc., ya en sentido horizontal detras de los terrazos, barandillas, etc., para que quede mejor alumbrada la escena. Los que están detras de los bastidores son fijos y tienen mecheros: los demas son movibles y llevan el nombre de *portantes* ó *varales extraordinarios,* y no suelen tener mecheros, sino simplemente una línea de ahujeros.

Vestuario. Llamóse así en los teatros de comedias, el sitio en que se vestian los cómicos, que en el dia corresponde al paso

que queda entre los bastidores y las paredes que cierran el escenario.

—Conjunto de trajes necesarios para la representacion de una pieza dramática.

—Repertorio de trajes que posee un teatro.

Z.

Zapato: Especie de TOLETE.

Zoquete: Especie de matraca que sirve para hacer las señales preventivas y ejecutivas de las maniobras que se ejecutan en el foso ó en el telar, cuando es inconveniente hacerlas con pito, campanilla ó cascabel.

INDICE.

EL ARTE EN EL TEATRO.

INTRODUCCION. Razon del nombre. Importancia artística del Teatro. Consideracion que el Teatro merece. . . 7

HISTORIA DEL EDIFICIO-TEATRO.

Edad antigua.. { Grecia. 15
Roma. 21

Edad media. 33

Edad moderna. { Italia.. 42
España. 45
Francia. 59
Inglaterra. 67
Alemania. 75

EL TEATRO MODERNO.

Artículo 1.º Su situacion. Decoracion arquitectónica del mismo. 79

Art. 2.º El local de la administracion. La sala. . . 90

Art. 3.º La iluminacion y la higiene de la sala. . . 103

Art. 4.º Los pasillos. El palco de honor. Las escaleras. . 113

Art. 5.º El pórtico. El vestíbulo. Los guardaropas, y los antepalcos. Los salones de descanso y los cafés. . 121

Art. 6.º El telon de boca y accesorios. 133

Art. 7.º La orquesta. El proscenio. 143

Art. 8.º El escenario y sus dependencias. . . . 153

Art. 9.º Las decoraciones. El alumbrado del escenario. . 161

Art. 10. La maquinaria por sus efectos artísticos. . . 188
Art. 11. Caracterizacion escénica. 194
Art. 12. La declamacion. Historia de un primer actor. Las comparsas y los figurantes. 202
Art. 13. El melodrama. La ópera, la zarzuela y la tonadilla. Los cantantes y los coros. 217
Art. 14. El Baile: sus circunstancias lírico-dramáticas. . 231
Art. 15. Explotacion artística del Teatro. . . . 238
Art. 16. El drama. La tragedia. La comedia. Entreactos é intermedios.. 242
SAINETE DE COSTUMBRES TEATRALES.
El Teatro. 261
La batuta, los guantes y la memoria del maestro. . . 269
Una academia. 276
El teatro y el cigarro. 284
Aplausos y silbas. 291
GLOSARIO. 296